O UNIVERSO DO TEATRO

GILLES GIRARD
RÉAL OUELLET

LIVRARIA ALMEDINA
COIMBRA — 1980

O UNIVERSO DO TEATRO

GILLES GIRARD, RÉAL OUELLET
Professores da Universidade Laval (Quebeque)

CLAUDE RIGAULT
Universidade de Quebeque

O UNIVERSO DO TEATRO

LIVRARIA ALMEDINA
COIMBRA — 1980

Título original: L'univers du théâtre

© Presses Universitaires de France, Paris - 1978

Tradução de

Maria Helena Arinto

Direitos reservados para todos os países de Língua Portuguesa pela
LIVRARIA ALMEDINA — COIMBRA — Portugal

Toda a reprodução desta obra, seja por fotocópia ou outro qualquer processo, sem prévia autorização escrita do Editor, é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ... 11

PRIMEIRA PARTE
A REPRESENTAÇÃO

CAPÍTULO I — *Comunicação* ... 25
1. Uma densidade de signos ... 25
2. Qualidade do signo ... 27
3. Sistema de comunicação ... 31

CAPÍTULO II — *As linguagens do teatro* ... 39
1. A fala ... 39
   Definição ... 39
   Funções ... 40
   Caracterização da personagem ... 42
   Modalidades da fala ... 43
2. O gesto ... 47
   Definição ... 47
   Tentativas de classificação ... 50
   Funções, modalidades e efeitos do gesto ... 53
3. O movimento ... 55
   Funções ... 56
   Modalidades ... 57
   Relações com as outras linguagens ... 59
4. A mímica facial ... 60
5. A caracterização ... 62
6. O penteado ... 65
7. A máscara ... 66
8. A indumentária ... 69
   Indumentária e ficção ... 69
   Funções da indumentária ... 71

9. Os adereços 75
Adereços e ficção 76
Extensão do signo 78
10. A iluminação 80
11. Música e som de fundo 83
12. O cenário 87
Representação da leitura espacial 91
Interdependência dos signos na organização cénica 94
Organização cénica e comunicação 97

CAPÍTULO III — *A personagem* 99
A personagem de suporte humano 99
Zonas opacas 104
Relações entre comediante, encenador e «autor» 106
A «produção» da personagem 108
Personagem e tipo 112
Personagem e papel 113
Personagens «com vários suportes» 115

CAPÍTULO IV — *Tempo e local de representação* 121
1. Tempo da representação 121
2. Local da representação 126

SEGUNDA PARTE
FÁBULA E PARTITURA

CAPÍTULO I — *A fábula* 137
1. Unidades 139
2. As «funções» 142
3. Os papéis 148
4. O argumento ou nó 150

CAPÍTULO II — *A partitura* 155
1. Análise do enunciado dramático 155
2. Elementos peculiares da partitura 163
Prólogo, exposição e desenlace 163
A narrativa 166
O acto 168
Os quadros 170

TERCEIRA PARTE
MANIFESTAÇÕES

1. A tragédia 176
2. A comédia 185
Leis que regem o universo fictício da comédia 188

Partitura e representação na comédia ... 189
Traços pertinentes da comédia ... 191
A produção de um sentido ... 191
O efeito produzido ... 191
3. O drama burguês ... 192
4. Manifestações contemporâneas ... 200
Texto, teatro falado ... 200
A improvisação ... 205
A forma ... 208
A aprendizagem ... 212
A relação com o espectador ... 215

BIBLIOGRAFIA ... 219

ÍNDICE DOS NOMES ...

ÍNDICE DOS ASSUNTOS ...

INTRODUÇÃO[1]

A palavra teatro deriva do grego *theatron,* vocábulo que designa «o local onde se vê», ou seja o hemiciclo que rodeia a *orquestra.* Esta acepção etimológica passa a sentido figurado em expressões como «divertir o teatro», isto é, «aqueles que assistem ao espectáculo». O século XVII francês atribuía à palavra um outro sentido: a área onde os espectadores se moviam («o teatro representa um palácio, uma praça pública»); em sentido figurado, teremos «o teatro do crime», «o teatro das operações militares», o local onde decorre qualquer acção digna de ser assinalada. Uma terceira acepção é a de teatro como edifício (área onde os actores representam, espaço reservado aos espectadores, aos bastidores, camarins, escritórios, etc.): o teatro municipal fica situado no centro das cidades. Por metonímia, a palavra teatro designa também a própria representação dos actores que dão um espectáculo: a expressão «ir ao teatro» tanto significa ir ao edifício que tem o nome de teatro como ao espectáculo que aí se realiza.

Por uma espécie de transferência de denominação, o vocábulo pode ainda designar a empresa de espectáculos e a companhia ligada ao edifício: o Teatro Francês, o Teatro

[1] Os autores agradecem a colaboração de Denis Saint-Jacques e Hélène Vachon.

Nacional Popular, o Théâtre du Soleil* em Paris, o Teatro do Novo Mundo em Montreal. Pode igualmente referir-se a uma companhia sem local fixo para as suas representações (o Teatro Euh! de Quebeque, o Teatro Campesino de L. M. Valdez) ou a uma organização sem companhia fixa (o Teatro da Cidade em Paris). Usa-se também a expressão *fazer teatro* para designar a profissão do actor e *teatro de Racine* ou *teatro expressionista* alemão para designar habitualmente um conjunto de textos dramáticos, sem qualquer referência à representação. Finalmente todos os sentidos da palavra se conglobam na seguinte acepção geral: «Arte de representar um conjunto de acontecimentos em que estão envolvidos seres humanos que agem e falam perante um público, segundo convenções que variam com as épocas e as civilizações».[1]

As definições que apresentámos são a mais de um título interessantes. Propõem-nos diferentes vias que nos permitem penetrar no universo polimórfico do teatro (o local, o actor e a companhia, o reportório, o público, a representação), levam-nos a interrogarmo-nos sobre este género: que elementos o constituem? Quais os seus limites?

Ao pôr em relevo o carácter espacial do fenómeno teatral, a acepção etimológica chama a atenção para os espectadores. O teatro é, portanto e primeiro que tudo, um local social onde se passa qualquer coisa, perante indivíduos voluntariamente reunidos. Só por redução o termo passa a significar texto dramático cuja leitura é um acto individual.

---

* Companhia francesa, constituída por quarenta comediantes e dirigida por Ariane Mnouchkine que procura criar um novo tipo de teatro popular (N.T.).

[1] Esta frase foi tirada do *Robert*,** ao qual fomos buscar várias outras definições aqui reproduzidas. Na sua obra *Grands problèmes d'esthétique théâtrale*, (Paris, CDU, 1956), E. Souriau utilizava já algumas definições, embora com fins diferentes.

** Os autores referem-se ao dicionário *«Petit Robert: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française»*, de Paul Robert, Paris, Société du Nouveau Littré. (N.T.).

O texto «falado» pode contudo ser considerado como o segundo elemento do espectáculo dramático: sem linguagem articulada não há teatro mas sim pantomima; os *Actos sem palavras* de Beckett, constituídos unicamente por indicações de *régie,** seriam, neste caso, uma obra limite. Do mesmo modo, a pura proliferação da palavra, sem a presença física de um actor no espaço teatral, constitui um outro limite sobre o qual poderia exercitar-se o teatro experimental: haveria que imaginar vozes *off* ou fitas gravadas dialogando em cena enquanto os objectos se deslocam ou se animam. Poder-se-á então falar de teatro sem a presença física do actor, efectiva em cena ou apenas pressentida, adivinhada nos bastidores?

Ficção, comunicação, espectáculo

Concorrentemente com a palavra *teatro,* encontramos os termos *comédia, jogo, drama, espectáculo e representação.* Tal como aconteceu com aquele vocábulo, também o termo *comédia* designou, no decurso da história, diferentes aspectos do universo dramático. Sabemos que no século XVII *comédia* podia significar: 1.º qualquer peça de teatro; 2.º e 3.º, por extensão, tanto o local onde se representava a peça como a própria representação («ir à comédia» é sinónimo de «ir ao teatro»); 4.º a companhia («toda a comédia comparece na cerimónia do *Doente Imaginário*» ou ainda «a Comédie-Française»);* 5.º a profissão de comediante; 6.º uma parte do reportório teatral, quase sempre em oposição a uma

---

* Dado o facto de não haver um correspondente exacto na nossa língua, mantém-se o termo francês, correntemente utilizado, aliás, no meio teatral português. As indicações de «régie» serão, portanto, as que dizem respeito ao «régisseur», ou seja, ao indivíduo que, em teatro, tem como função assegurar, durante as representações, a obediência à encenação e manter a disciplina dos actores e do pessoal do palco (in *VERBO, Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*). (N.T.).

* Companhia teatral francesa, de reportório clássico (N.T.).

outra, designada por termos como tragédia, pastoral... A palavra *comédia*, especificando uma forma particular de teatro (as comédias de Aristófanes, de Molière), engloba pois sensivelmente, no vocabulário corrente e nas diversas épocas, as múltiplas acepções do termo teatro. Exceptuando a redundância própria de todo o vocabulário destinado a significar uma realidade complexa e em mutação, tal coexistência não é evidente. Talvez que a etimologia da palavra *comédia* nos leve a precisar noutro local a confusa noção de teatro: comédia, do grego *comos* e *odè*, significa em sentido próprio, *canto* ou *poema* (*odè*) que faz parte de uma *festa*, de um *cortejo*. O *comos* era, entre os Gregos, da época clássica, o cortejo que precedia o espectáculo quádruplo, constituído pelo ditirambo, pelo drama satírico, pela tragédia e pela comédia propriamente dita. Embora a acepção corrente o tenha feito esquecer, a palavra *comédia* designa portanto uma procissão, um cortejo de máscaras que tanto lembra uma actividade festiva como um elemento do ritual religioso e onde, num e noutro caso, o homem se desdobra para exibir o que é objecto de tabus: o enorme falo que era passeado em procissão, colocado na ponta de um pau ou em cima de um carro, e que se manterá até na *Commedia dell'Arte*** que reflecte claramente todo um universo interior recalcado, controlado, dominado.[1]

Actividade festiva, dissemos, na medida em que concentra em si o carácter misto da *festa* simultaneamente religiosa, cerimonial, portanto *ritual* (o que permite a sua identificação), e recreativa, livre, inventiva, ou seja *lúdica* (o que a transforma em manifesto). Podemos defini-la como um rito de liberdade e de espontaneidade colectivas. Eminentemente simbólica (as falofórias celebravam um aconteci-

---

** Comédia popular de origem italiana, onde intervinha a inventiva pessoal dos actores (N.T.).

[1] As falofórias, tão correntes no mundo grego, são parodiadas numa célebre cena de *Os Acarnanos*, de Aristófanes, quando Diceopolis celebra os seus festejos em honra de Dionisios, juntamente com a família.

mento, um deus, para obter a fecundidade da terra e da mulher), a festa privilegia todos os meios de expressão (o canto, a dança, a palavra, etc.) capazes de exprimir o objecto celebrado. Neste aspecto, aproxima-se do jogo dramático (diz-se também «brincar aos teatros») e do jogo puro e simples. A palavra jogo (como o inglês *play*, substantivo e verbo) designa actividades desportivas ou artísticas (jogar futebol)* que respeitam um conjunto de regras estritas, ou então actividades aparentemente mais gratuitas e espontâneas. Retomando algumas ideias de J. Huizinga e R. Caillois, diremos que, como o teatro, o jogo é uma actividade livre, não quotidiana, materialmente improdutiva, quase sempre colectiva e encarada como fictícia, de desfecho incerto ou imprevisto. Uma análise, ainda que superficial, mostraria como se encontram integrados em numerosas peças de teatro, os quatro tipos de jogos enumerados por R. Caillois: a competição ou *agôn*, o acaso ou *alea*, o simulacro ou *mimicry*, a vertigem ou *ilinx*.

Mas o jogo teatral não é um jogo fechado sobre si próprio e sobre os jogadores: ele tem sempre algo a revelar; não é apenas manifestação de pulsões interiores mas *signo* projectado sobre os espectadores; sob este aspecto, podemos compará-lo ao espectáculo desportivo, sem que tenha, contudo, o seu carácter de perder ou ganhar.

Tal como o jogo, também o teatro responde a uma profunda necessidade do ser; como ele, é também uma actividade de desenvolvimento — até mesmo de securização —, exteriorização ou exorcismo de frustrações, um mecanismo de socialização. O jogo não é verdadeiramente gratuito: qualquer actividade que divirta é gratificante. Quanto ao seu carácter frequentemente catártico ou terapêutico, ele é evi-

---

* No original, os autores apresentam ainda como exemplo a expressão *jouer du piano* que em português se traduz por *tocar piano*. Ao contrário do que acontece em francês, em que um só verbo, *jouer*, tem os três significados: *jogar*; *tocar* (um instrumento musical) e *representar* (uma peça de teatro), a língua portuguesa tem um significante diferente para cada significado (N.T.).

denciado pelo psicodrama e pela pedagogia activa, uma vez que a simulação de uma situação de jogo permite descobrir o tipo de relações entre um indivíduo, por exemplo a criança, e o mundo que o rodeia. Mas a actividade lúdica, dirigida ou espontânea, não é teatro se não houver espectadores.[1] A «participação» pode levar o espectador a implicar-se no «jogo», implicação de tipo diferente da dos protagonistas que vemos e ouvimos. Claro que há casos extremos, como acontece nas improvisações colectivas; mas se toda a gente representar, se ninguém «vir», há representação, festa, jogo apenas ou psicodrama.

P. Campeanu vê nesta dissociação fundamental do grupo humano em espectadores e protagonistas, o reflexo da separação entre o emissor e o receptor do processo da comunicação e identifica a tensão existente entre os dois tipos de experiência: a fictícia dos protagonistas e a «real» dos espectadores, tensão que caracteriza um certo tipo de «associação humana» através da qual se pode definir o espectáculo teatral. Associação, dissociação e interacção dos dois elementos são, segundo Campeanu, fundamentais porque é numa «determinada ritualização das relações humanas» que reside a sua função primordial: «ritualização» porque o teatro, mais que qualquer outra arte, é ritual na sua essência e «deter-

---

[1] *Espectáculo* é um termo genérico que designa quase todos os tipos de representação pública (teatro, dança, desporto...); *espectador* é igualmente um termo genérico mas é o único que podemos utilizar a propósito do teatro, relacionando-se então com o *theatron* grego: o local onde se assiste. Notemos de passagem que o inglês, atribuindo uma maior importância ao que *se ouve* do que ao que *se vê*, emprega *audience* em vez de *spectator* que significa em sentido próprio: o que se vê sem tomar parte activa. Poder-se-ia ainda estabelecer uma distinção entre público e espectador: o público é o conjunto das pessoas que tiveram contacto com o teatro ou que podem vir a tê-lo; os espectadores são o conjunto de pessoas que assistem a uma determinada representação teatral. Finalmente, podemos também assinalar que as expressões «deixar-se levar pelo jogo» e «entrar no jogo» querem dizer que o espectador, ao participar, se transforma *numa outra pessoa*, tal como acontece com o actor durante o tempo que dura a representação.

minada» porque a arte teatral converte os valores rituais em valores estéticos através de uma mudança de código, por um «mecanismo» que, ao assimilar os caracteres gerais do ritual, lhes confere uma qualidade específica.[1] Portanto, é por intermédio do espectador, por uma transformação dos seus valores, que o teatro regressa ao rito.

Conflito, estratégia

A palavra drama designa simultaneamente uma forma de teatro (o drama burguês, o drama simbolista) e o teatro propriamente dito, sobretudo nos seus derivados habituais, *dramático, dramaturgo* e *dramaturgia,* empregues como sinónimos devido à pobreza de derivação da palavra teatro. *Dramaturgo* ou *autor dramático*[2] significam *autor de teatro,* enquanto que a *dramaturgia* é a arte ou a composição das obras teatrais. Mais ainda: importa referir que *drama* deriva do grego *drama,* ou seja acção. O vocábulo *dramático* contém, pois, a ideia de forças antagónicas. Um recital dado em público não é teatro, a menos que os artistas em cena se coloquem em situação de *conflito.* Esta última noção não deixa portanto de estar relacionada com a do *agôn,* mas é aqui ligeiramente desapossada da liberdade própria do jogo e inteiramente submetida às exigências da ciência matemática, uma vez que a oposição conflitual entre personagens dá com frequência origem — «intuitivamente», escreve S. Marcus — ao desenvolvimento de uma estratégia original.

Um bom autor dramático é, na maior parte dos casos, intuitivamente levado a desenvolver a estratégia das suas personagens. Um exemplo significativo é a estratégia de Iago em relação a Otelo (Teodorescu-Brinzeu). Do ponto de vista da teoria matemática dos jogos, o conflito entre ambos pode

---

[1] Um papel secundário: o espectador, *Sémiologie de la représentation,* Bruxelas, Ed. Complexe, 1975, p. 96-111.

[2] Existem ainda as expressões *artista dramático* para designar o actor ou *dramático,* palavra recente que designa a obra teatral tele ou rádio-difundida.

ser considerado como um jogo sem vencedores, no qual intervêm dois jogadores, um dos quais activo. Uma análise bastante elementar mostra que Shakespeare escolheu para Iago a melhor estratégia.[1]

Para poder desenvolver-se, a estratégia requer ora vários actores ora apenas um só (Dario Fo). É esta a razão pela qual o número do saltimbanco (etimologicamente: aquele que salta sobre um banco), do charlatão de feira ou do contador folclórico pode facilmente transformar-se em espectáculo teatral.

Um outro sentido corrente dos vocábulos *drama* e *dramático* está também ligado, embora de modo diferente, ao universo do teatro. Um drama é um acontecimento horrível, violento (fala-se de um «drama de ciúmes»), uma catástrofe; um acontecimento dramático é um acontecimento terrível ou impressionante. Em qualquer dos casos o choque de forças antagónicas cria uma situação onde são postas à prova tanto as testemunhas reais como os ouvintes-testemunhas.

Fica assim confirmada pelas três noções de *theatron*, de *comos* e de *drama* a definição de teatro que demos no início: local social onde comunicam espectadores e actores, recorrendo a um sistema complexo de signos que asseguram a representação de uma fictícia acção de conflito.

Transcrição, ciclo, repetição

Representação significa o acto de representar uma ficção num teatro e opõe-se assim à narração que é a acção de narrar essa mesma ficção. Reconhecemos aqui a bem conhecida distinção que Platão estabelece na *República* (livro III) entre *mimésis* e *diegese:* na diegese ou narrativa propriamente dita, «o poeta fala em seu próprio nome, como se o autor das palavras fosse ele próprio, e não procura

---

[1] **Stratégie des personnages dramatiques,** Sémiologie de la représentation, p. 84.

guiar o nosso pensamento num outro sentido»; na *mimésis*, o poeta apaga-se totalmente para dar lugar ao discurso e aos «acontecimentos que se inserem no discurso». Para esclarecer a distinção entre *mimésis* e narrativa, Platão refere-nos o exemplo sobejamente conhecido da transcrição em discurso indirecto de um diálogo da *Ilíada*.

A transcrição, que visa traçar a fronteira entre a narrativa puramente diegética de uma história ou de um acontecimento e a sua representação teatral, permite ao mesmo tempo darmo-nos conta de uma diferença subtil mas importante: «Há uma espécie de narrativa oposta àquela quando se suprime o que diz o poeta entre os discursos e se deixa apenas os diálogos». O teatro assumiria então à sua maneira a narração de uma história que já não seria contada por intermédio do narrador mas directamente oferecida ao espectador pelo carácter imediato das linguagens dramáticas: cenário, iluminação, som, gesto...

Com efeito, que significa «representar»? *Apresentar de novo, desempenhar o papel de alguém, reproduzir através da pintura, da narrativa,* etc., *representar num espectáculo, ocupar o lugar de alguém, revelar algo ao espírito ou à consciência.* Se reflectirmos sobre estas expressões, verificamos que todas elas se podem sintetizar no desejo básico de *tornar presente* (ou público) um objecto ausente; verificamos ainda que deste modo se põe em evidência o duplo carácter de qualquer representação: a revelação e a substituição de uma acção, de um objecto, de uma pessoa. Esta substituição não faz desaparecer o objecto representante mas faz sim com que coexistam duas presenças, uma directa, concreta, a outra indirecta, revelada pela primeira. Quando a polícia reconstitui um crime, não é eclipsada nem a pessoa (as motivações, os sentimentos) nem o papel (quem fez o quê?) dos assassinos.

Relacionando a etimologia da palavra *representar* (apresentar de novo) e a função do *comos* como actividade festiva e religiosa que regula o ritmo da vida de uma colectividade, podemos considerar a representação simultaneamente como manifestação cíclica destinada a situar os homens numa

continuidade significante e como repetição que tem como objectivo trazer à luz do dia uma faceta esquecida do universo interior.

A referência ao *comos* pode ainda esclarecer-nos sobre um outro aspecto da representação, a revelação ou a substituição de uma realidade recalcada ou dificilmente conceptualizável. Ao desdobramento do homem e à exibição do falo como se se exibisse num universo recalcado ou tabu, corresponderia a revelação feita por intermédio da fábula dramática, ou aquilo que a teoria freudiana designa por «a representação da coisa» e sobre a qual Laplanche e Pontalis formulam as seguintes observações:

1. A representação é nitidamente distinta da marca mnésica que em si nada mais é que a inscrição do acontecimento.

2. A representação da coisa não deve ser entendida como um análogo mental do conjunto da coisa. Esta está presente em diferentes sistemas ou complexos associativos que têm em conta um ou outro dos seus aspectos.

Se pensarmos que a memória freudiana está estratificada em «sistemas mnésicos», que as «marcas mnésicas» ou «modo como os acontecimentos se inscrevem» nessa memória se depositam nesses sistemas em relação com outras marcas e segundo diferentes tipos de associações (simultaneidade, causalidade, etc.), teremos talvez a justificação para a aproximação entre representação teatral e «representação da coisa», vindo a primeira «reinvestir», reactivar as «marcas mnésicas» e não procurando já, portanto, reflectir um mundo imaginário mas sim reanimar, por um jogo de séries associativas, o mundo das recordações que o espectador seria levado a compreender pela decifração de signos e marcas.

O espectador inscreve permanentemente a sua presença física como condição e fim do espectáculo. Dissociando o género dramático do jogo e da festa de participação colectiva, esta presença surge logo aquando da formação do local teatral, presente na definição dada pelo vocábulo *theatron*, e no objectivo do espectáculo: o espectador é o destinatário do «efeito» que se procura produzir. É provável que a insis-

tência em discorrer sobre este «efeito» e a impossibilidade de determinar a sua natureza exacta («Nada se sabe exactamente acerca dos verdadeiros efeitos do teatro», dizia Rousseau) nada mais fossem que um desvio do problema e falta de conhecimentos sobre o espectador como força inalienável e irredutível de toda a representação dramática.

Primeira Parte

A REPRESENTAÇÃO

CAPÍTULO I

COMUNICAÇÃO

O que é o teatro? Uma espécie de máquina cibernética. Em repouso, esta máquina esconde-se por detrás de um reposteiro mas assim que fica a descoberto começa a enviar-nos mensagens. Estas mensagens têm de característico o facto de serem simultâneas e, todavia, terem diferentes ritmos; em determinada altura do espectáculo recebemos *ao mesmo tempo* seis ou sete informações (provenientes do cenário, da indumentária, da iluminação, da colocação dos actores, dos seus gestos, mímica, falas) mas algumas delas permanecem (como acontece com o cenário) enquanto outras se vão modificando (as palavras, os gestos); estamos, portanto, perante uma verdadeira polifonia informativa e é isto que constitui a teatralidade: *uma densidade de signos*.[1]

1. UMA DENSIDADE DE SIGNOS

A citação em exergo indica claramente o nível de análise em que quisemos colocar-nos nos capítulos que se seguem, ou seja o sistema quinésico da representação.[2]

---

[1] Roland BARTHES, **Littérature et signification**, *Essais critiques*, col. «Tel quel», Paris, Seuil, 1964, p. 258.

[2] Para fins de estudo, concordamos em distinguir na «peça de teatro» as diferentes camadas de sistemas significantes: fábula

Esta tomada de posição não significa uma rejeição do chamado teatro «literário». Com efeito, mesmo com vista à representação, o teatro poderia privilegiar o seu aspecto de partitura lida, tal como na ópera se falou durante muito tempo de partitura cantada. Independentemente das posições extremistas daqueles que, à semelhança de Barbey d'Aurevilly, consideram o palco como um «lamentável tabuleiro de damas» ou afirmam, como Mallarmé, que o livro é suficiente, a velha luta entre texto e representação, entre a palavra e os outros signos é quase sempre acompanhada por controvérsias sobre a importância respectiva dos diferentes artífices do espectáculo: autor, actor, encenador, cenógrafo, etc.

Teatro em que «o texto é tudo» e teatro «de linguagem física e imediata»: Artaud apresentou frontalmente o problema dos dois pólos em relação aos quais se definem tantas estéticas dramáticas. Atribui ao Renascimento a «superstição do texto e da poesia escrita» e, procurando acentuar a especificidade do teatro, propõe que se recorra a uma «linguagem de gestos, de atitudes, de signos»,[1] a uma linguagem espacial que apela para os meios de expressão e de comunicação próprias da cena. Abaixo «a ditadura do escritor»; instaure-se o reinado do encenador, «organizador mágico», «mestre de cerimónias sagrado», cujo papel consiste essencialmente em ser «uma espécie de tradutor eternamente votado a transpor de uma para outra linguagem uma obra dramática» (*Le théâtre et son double,* p. 181). Entre os meios cénicos à sua disposição e cujas funções são complementares, o encenador tem que, no entanto, estabelecer uma hierarquia. Por muito flutuante ou momentânea que seja, esta expõe-se sempre à crítica; qualquer escolha polivalente dá motivo a contestação. E assim, vemos Roger Planchon censurar a Grotowski o

---

ou universo fictício, partitura ou conjunto do texto (réplicas e indicações de *régie*) e representação ou conjunto «quinésico»; os dois últimos sistemas, partitura e representação, são considerados como meios próprios do teatro para «transmitir» o universo fictício.

[1] **Lettres sur le langage,***Le théâtre et son double,* col. «Idées», Paris, Gallimard, 1968, p. 179-182.

facto de «desprezar [...] toda a literatura dramática», de ignorar o esforço dos dramaturgos para criar uma escrita verdadeiramente dramática e considerar tal atitude como uma «provocação».[1]

2. QUALIDADE DO SIGNO

«Todas as realidades de cena, o texto do autor, a representação do actor, a iluminação, são realidades que representam outras realidades. Uma manifestação teatral é um conjunto de signos»,[2] escrevia já em 1940 Jindrich Honzl. Embora o valor do signo como unidade mínima de análise já não seja tão certo,[3] é a esta unidade que recorreremos aqui para tentar desembaraçar a meada. Numa representação, qualquer unidade é revelada; pouco importa qual o universo a que esta significação se refere, desde o gozo puramente estético até à implicação política. Além disso, qualquer unidade significativa só pode subsistir através de um signo sensível e perceptível pelo espectador. Em resumo, os signos são de toda a ordem, relacionados com todos os sistemas de significação, sejam ou não linguísticos, e apelando habitualmente para a vista e para o ouvido, mas também para o paladar (partilha do pão em *Firé,** do Bread and Puppet), para o olfacto (paus de incenso em *Mysteries and Smaller Pieces,** do Living) ou até para o tacto (chicotadas nos espectadores que se ofereçam como voluntários no epílogo de... *e eles algemaram as flores,* de Arrabal. Indicação: «bater com força»).

---

1 *Cité-Panorama,* n.º 10, 1969. Entrevista de R. Planchon citada por Emile Copfermann, *Planchon,* Lausanne, La Cité, 1969, p. 268-274.

2 **La mobilité du signe théâtral,** *Travail théâtral,* n.º 4, Verão de 1971, p. 6.

3 Ver, entre outros, J. KRISTEVA, *La traversée des signes,* Seuil, 1975, p. 17.

* No decorrer da obra, apenas são traduzidos para português os títulos das peças que, no original, se encontram em francês (N.T.).

Os signos destinados ao espectador raramente são isolados; as palavras não são proferidas isoladamente, são habitualmente acompanhadas pela expressão facial, e o actor representa sempre com um cenário, por muito pobre que seja. S. Jansen considera até impossível representar sem cenário, mesmo que este mais não seja que um muro de escuridão ou o simples tablado.[1] De acordo com um número quase infinito de combinações possíveis, os signos mantêm entre si todos os tipos de relações; reforçam-se uns aos outros, repetem-se, pormenorizam-se, anulam-se, corrigem-se, contradizem-se e constituem, em todos os encadeamentos possíveis, um feixe de mensagens, uma amálgama de linguagens.

O signo teatral é obrigatoriamente *artificial:* a sua «relação com a coisa significada assenta numa decisão voluntária e quase sempre colectiva»;[2] o signo natural (tal como o fumo é signo de fogo), trazido à cena, escolhido pelo encenador, torna-se por este próprio facto artificial. Funcional ou decorativo, o signo teatral é voluntariamente emitido e o seu papel é assinalar, comunicar. Usando a terminologia de Bogatyrev, poderá ele confinar-se a ser apenas signo de objecto ou transformar-se-á *ipso facto,* pela sua aparição em cena, em signo de signo?[3]

Na vida corrente, uma determinada indumentária não é apenas objecto mas desempenha também o papel de signo, revelando ao observador a região geográfica, a classe social ou talvez mesmo a religião do seu possuidor. No teatro, a função do signo pode limitar-se a ser apenas signo de objecto:

---

[1] Steen JANSEN, **Esquisse d'une théorie de la forme dramatique,** *Langages,* n.º 12, Dezembro de 1968, p. 76.

[2] André LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie.*

[3] Petr BOGATYREV, **Les signes du théâtre,** *Poétique,* n.º 8, 1971, p. 517-530. Seria sem dúvida interessante completar com a sociocrítica esta abordagem do problema. Referimo-nos em especial aos esquemas propostos por Claude Duchet para o estudo das relações de designação entre os signos do sociotexto da sociedade de referência.

«por exemplo, um actor, ao desempenhar o papel de um homem esfomeado, pode mostrar que come o pão em si mesmo e não o pão como signo, digamos, de pobreza» (p. 518); mas, na maioria dos casos, encontramos signos de signo, signos de um ou vários signos. Um simples pau nas mãos de Ricardo II seria apenas um signo de objecto se o espectador não visse nele a representação de um ceptro, mas torna-se signo de signo pois que o ceptro é, por sua vez, signo de realeza. Em *Arlequim Cavalheiro por amor,* de Marivaux, Sílvia aparece com um cajado, signo de objecto porque é uma pastora, signo de signo também pela sua relação com os códigos socio-culturais:* signo do «Bom-Pastor» e signo da natureza, abrangendo nos seus campos paradigmáticos a paz, a confiança, a protecção e a espontaneidade através dos quais ela é definida; a qualidade do signo é reforçada pela oposição, no interior do sistema dos objectos, a um outro pau, a varinha das fadas, com a qual estas imobilizam outras personagens e que está também ligada a um referente cultural, signo do poder transformador, despótico e limitativo.

Uma das características do signo teatral é o seu alto grau de codificação interna, «o teatro é uma arte *do código, da convenção*»[1] que progressivamente se instaura e identifica épocas, países, escolas. Basta a um europeu ver, pela frente e por trás, as duas bossas de um actor para adivinhar que ele incarna uma personagem tipificada da *commédia dell'arte,* Polichinelo, em relação à qual espera já determinado papel e determinadas reacções. Noutras culturas, os códigos podem ser mais restritivos e universais, até abrangerem toda a estrutura de um teatro nacional. No teatro Nô,** o *waki* (monge),

---

[1] Richard DEMARCY, *Eléments d'une sociologie du spectacle,* col. «10-18», Paris, UGE, 1973, p. 366. Mesmo nos casos extremos em que o teatro pretende «copiar a realidade», transferi-la para o palco, a convenção tem um lugar muito importante e pressupõe da parte do espectador uma decifração de códigos.

* Para respeitar a ortografia usada pelo autor, emprega-se o hífen em palavras que normalmente não o levariam.

** Teatro japonês de expressão aristocrática e religiosa (N.T.).

após o seu recitativo inicial, senta-se obrigatoriamente à direita do palco, perto do pilar que tem o seu nome, enquanto que o *shite* (velho ou mulher jovem) fica de frente para o público, no meio do palco. Basta a disposição das personagens para as identificar, assim como no teatro de Pequim um léxico de timbres de voz permite estabelecer uma taxonomia dos papéis. O estatismo do código na sua estrutura de base de modo nenhum é sinónimo de empobrecimento do valor expressivo: «A estabilização dos signos aumenta o seu potencial de significação e de relações». (J. Honzl, p. 10) e a mínima variação em relação às normas consagradas investe-se portanto de uma maior significação.

Estabilidade do signo em certos códigos teatrais, mas também mobilidade do signo através dos diferentes sistemas. O actor pode transformar-se em cenário, em simples adereço ou numa letra: os actores do Living Theatre* escrevem «PARADISE» com os seus corpos nus e as acobracias de Arlequim desempenham a função de um longo discurso. Um cenário isabelino é substituído por um cartaz indicando o local onde se desenrola a acção, a música de *Siegfried*, de Giraudoux, é um verdadeiro cenário sonoro. Honzl considera que é este intercâmbio dos meios de expressão, este «poder de transformação do signo teatral que constitui o seu carácter específico» (p. 15). Tudo se complica ainda mais se à noção de signo associarmos a do efeito produzido no espectador. Um único signo pode ter vários efeitos, pode conjugar-se com diversos outros signos de diferentes registos, tal como um efeito particular pode resultar de vários signos. J. Honzl cita também um exemplo do teatro japonês: um signo de segundo grau, como o afastamento, pode ser sentido pelo espectador a partir de quatro signos do primeiro grau relativamente intermutáveis: «um passo no espaço», uma «modificação no cenário pintado», um «signo convencional (um cortinado) que anula a visão do cenário», um «som» (p. 13). O prazer está na decifração!

---

* Companhia teatral americana, fundada em 1947 (N.T.).

Evocámos a situação de receptor que se atribui ao espectador e utilizámos um certo número de noções, tais como o signo, o código, ou a decodificação que, todas elas, fazem parte do vocabulário da comunicação. Poder-se-á por isso considerar o teatro como um sistema de comunicação![1] Empregaremos aqui o termo «comunicação» em sentido lato, significando ao mesmo tempo os processos intraficção, particularmente entre as personagens, e os que se estabelecem «entre o palco e a sala», e recorreremos aos esquemas de Roman Jakobson que determinou as funções aferentes aos factores constitutivos do processo de comunicação verbal.

A comunicação implica um destinador ou emissor que envia uma mensagem a um destinatário ou receptor. O emissor produz a mensagem, está na origem da informação; a própria mensagem, objecto de comunicação, é constituída por uma sequência de signos que, fruto de uma convenção previamente estabelecida, tem como objectivo representar e transmitir a informação do destinador ao destinatário. Apenas a forma codificável da mensagem é transmissível. A codificação é a operação que faz com que certos signos do código sejam seleccionados e com que a mensagem assuma uma forma que permita a sua transmissão. Ao espectador-destinatário cabe a operação da decodificação, da identificação e da interpretação dos signos. A mensagem necessita

---

[1] Para descrever o circuito que liga o palco ao público, G. Mounin prefere a noção de «estimulação», usada em psicologia, à noção linguística de comunicação que implicaria reciprocidade; no caso da estimulação, a comunicação poderá fazer-se num só sentido. Mounin considera, pois, a representação teatral «como a construção de uma rede de relações muito complexas entre palco e sala [...]; em todos os momentos, e em diferentes planos (texto, representação do actor, luzes, jogo de manchas coloridas, guarda-roupa, evoluções, etc.) se produzem estímulos linguísticos, visuais, luminosos, gestuais, plásticos, cada um deles pertencente a diferentes sistemas cujas regras fundamentais poderão talvez ser explicitadas». (La communication théâtrale, *Introduction à la sémiologie*, col. «Le sens commun», Paris, Ed. de Minuit, 1971, p. 92-93).

de um canal de comunicação, um medium (ondas sonoras ou luminosas) que permita estabelecer, manter ou interromper o contacto, o encaminhamento da mensagem até ao receptor. Se a transmissão da mensagem for de qualquer modo entravada, diz-se que há ruído: emissor gago, receptor surdo, rouquidão, mensagem mal codificada ou transmitida pelo emissor num código diferente daquele que é utilizado pelo receptor (língua ou meio diferente, etc.).

Na comunicação linguística, a mensagem pode traduzir-se numa forma fónica e vocal, acessível ao ouvido, e numa forma gráfica reservada à vista; no teatro, as mensagens, além de serem sonoras e visuais, podem também ser tácteis, olfactivas ou gustativas. Sobrepõem-se vários canais de comunicação e os códigos são numerosos.

Pode acontecer que a mensagem não seja compreendida pelo destinatário e daí resulta a necessidade de distinguir a recepção da mensagem da sua compreensão: um espectador ocidental não compreende geralmente o texto de uma representação do Teatro de Pequim mas poderá aprender o código que regulamenta as deslocações dos actores ou o simbolismo das cores das máscaras.

A mensagem refere-se a um «contexto compreensível pelo destinatário e que ou é verbal ou pode ser verbalizado» (Jakobson, p. 213). Designado por vezes pelo termo equívoco de «referente», este contexto pode ser do tipo estritamente intraficção, acompanhando o texto[1] de modo imediato ou indirecto. Os mesmos signos, se fizerem parte de contextos diferentes, tomam um cariz variável que pode ir do trágico ao burlesco: o cigarro fumado por uma personagem tanto pode ser sinal de repouso como de uma angústia imensa, se se tratar do último cigarro de um condenado à morte. O contexto extraficção engloba todos os elementos da situação do destinador e do destinatário, todas as circunstâncias que rodeiam a transmissão da mensagem, especialmente a

[1] Mantemos esta designação mesmo quando o signo teatral nem sempre é de ordem linguística, uma vez que é falante.

relação com a sociedade de referência que encontramos quer no ponto de partida da mensagem (a sua emissão complexa) quer no seu ponto de chegada (o espectador). O escritor[1] ou o encenador podem até fingir, por uma representação de segundo grau, que reintroduzem este contexto na representação. É assim que no momento em que Arturo Ui conta as suas andanças «desde os subúrbios de Nouw-Yorque» até Chicago onde instaura «a paz entre as couves-flores», aparece uma tabuleta que provoca a distanciação: «No dia 11 de Março de 1938, Hitler entrou na Áustria. Eleições organizadas sob o terror dos nazis deram a Hitler 98% dos votos» (*A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Brecht, quadro XIV). Para que a mensagem seja transmitida, não basta o contacto físico, é necessária a atenção do espectador-destinatário; a conexão será, pois, psicofisiológica.

Segundo Roman Jakobson, a cada um dos seis factores intervenientes no processo da comunicação linguística corresponde uma função da linguagem. Quando a mensagem se centra no destinador e exprime os seus sentimentos, exerce-se a função expressiva ou emotiva, estando com ela relacionado tudo o que, numa mensagem, e nos planos fónico, gramatical e lexical, informa sobre a personalidade do destinador. Pode tratar-se de um «eu» que se afirma com insistência, de uma interjeição que trai um estado de alma ou de uma entoação característica. Sob a direcção de Stanislavski, realizou-se uma experiência que mostra bem as possibilidades expressivas da entoação. Um actor, situando-se sucesivamente em quarenta situações emocionais diferentes, tinha que conseguir transmitir outras tantas mensagens apenas a partir da expressão *Segodnja vecerom* (esta tarde). Apenas os cambiantes expressivos destas duas palavras permitiriam ao auditório reconstituir a situação. Jakobson, a quem o actor contou a experiência, levou-o a repeti-la, desta vez em disco

---

[1] Preferimos este termo ao de autor ou de dramaturgo, ambos com marcas demasiado fortes, para nos referirmos ao(s) responsável(is) de um texto a partir do qual se constrói a representação ou que faz o relato desta.

e em cinquenta situações diferentes. Auditores de língua russa conseguiram decifrar com exactidão a maior parte das mensagens.

A função conativa está orientada para o destinatário. O imperativo e o vocativo são as duas formas privilegiadas desta função, mas a ela se liga também tudo aquilo que, na mensagem, se refere ao destinatário. *Insulto ao público,* de Peter Hanke, é a este respeito exemplar. A peça é enquadrada pelo «Sede benvindos» do início e pela algazarra final dos altifalantes que difundem aplausos e assobios gravados. «Com este tratamento de choque», o público, segundo o prognóstico do autor, ficará provavelmente reduzido ao silêncio. A maioria das frases da peça começam por um «vós» referido ao público: «Vós sois o assunto. Vós sois os actores...» e, no final: «Vós fostes fantásticos. Não nos desiludistes. Sois actores perfeitos. A vossa maior alegria é representar num banho de sangue, vós, os carrascos, os perturbados, vós, os carneiros, vós, os que não evoluístes, os animais de carga, os biltres, os fetos, os transviados, os repugnantes».

A função referencial orienta-se para o contexto, para a situação, para o referente e é também chamada «denotativa», «cognitiva». Enquanto que às funções emotiva e conativa correspondem respectivamente a primeira e a segunda pessoas, a função referencial tem como eixo a terceira pessoa, o «ele» que representa o «alguém» ou o «alguma coisa» de que se fala. No final dos quadros de *Arturo Ui,* surgem tabuletas escritas em estilo neutro, impessoal, mas de referente incisivo, que ilustram esta função: «Em Fevereiro de 1933, o Reichstag foi destruído por um incêndio. Hitler acusou os seus adversários de o terem incendiado e deu o sinal para a noite dos facas longas» (quadro VIII).

No caso da função poética, o realce é dado à mensagem em si mesma. Sonoridades, ritmo, estrutura, tudo o que esclarece o sentido e «põe em evidência o lado palpável dos signos» (Jakobson, p. 218), faz parte da função poética. Na linguagem de Claudel, o «amo-te, ama-me» de Mesa e Ysé traduz-se deste modo: «Diz-me, estás a ouvir-me agora? sentes viver o meu sopro no mais íntimo das tuas entranhas? quando

falo, sentes que estou a criar-te? Ah, sê a minha vida, Ysé, a minha alma, a minha vida, o meu coração, eleva-te nos meus braços como aquele que nasce» (*Partilha do Meio-dia*, acto III).

Durante uma representação, as personagens trocam réplicas entre si e são, umas em relação às outras e cada uma por sua vez, destinadores e destinatários. Se, durante estas trocas verbais, verificarem que utilizam o mesmo código, exerce-se então a função «metalinguística». Qualquer precisão ou explicação do código utilizado tem que ver com ela. A ilustração desta função, exercida entre as personagens, serve de trama a *A Lição*, de Ionesco.

A função fática centra-se no contacto. Tudo aquilo que, numa mensagem, serve para estabelecer, manter ou cortar a comunicação, «para verificar se o circuito funciona» (Jakobson, p. 217) diz respeito à função fática. Numa conversa telefónica serão os «está lá? não desligue»; no teatro, será o «Falai, estou a ouvir-vos», de Oenone a Fedra. A peça *À espera de Godot* poderia ser estudada sob esta perspectiva: «Creio que ele está a ouvir-te», diz Vladimir a Estragão na altura em que este acaba de fazer, por várias vezes e em vão, uma mesma pergunta a Pozzo. Vladimir e Estragão falam só por falar, para manterem contacto no meio do nada que os envolve: «VLADIMIR: Diz alguma coisa! — ESTRAGÃO: O que há-de ser? — VLADIMIR (angustiado): Diz seja o que for!... — ESTRAGÃO: Há sempre qualquer coisa, hein, Didi, que nos dá a impressão de que existimos.» Jakobson faz notar que a função fática é a primeira a ser adquirida na linguagem das crianças que, incapazes de emitir uma mensagem verbal, não deixam por isso de comunicar. Não é verdade que Vladimir trauteia uma canção de embalar a Estragão que, de acordo com a indicação cénica de Beckett, «se põe em posição uterina, com a cabeça entre as pernas»?

Numa simples mensagem e muito mais ainda numa representação, as funções sobrepõem-se e entrecruzam-se, estabelecem-se segundo uma hierarquia cuja dominante especifica a mensagem e a peça; a tipologia estabelecida por Jakobson permite ver quais as articulações fundamentais

da comunicação, tornar mais precisa a natureza da mensagem emitida, ao estabelecer uma escala graduada das funções que a constituem. Fornece uma grelha de análise operatória do acto de comunicação verbal e, analogicamente, das outras linguagens da representação.

Não se pode falar de sistema de comunicação se não forem evidentes no processo as unidades e as regras estáveis de codificação da mensagem. O caminho proposto por Tadeusz Kowzan tenta, de um modo implícito, responder a esta preocupação. Numa análise que tem necessariamente algo de arbitrário, procura ele fazer um inventário das linguagens utilizadas no teatro (palavra, mímica, gesto, movimentação, caracterização, penteado, indumentária, adereços, cenário, iluminação, música, ruído de fundo) e mostrar como cada uma destas linguagens constitui, mais do que um meio, um sistema. Adoptaremos a sua classificação sem que mantenhamos contudo a distinção entre os signos que só existem através do actor e os que podem ter significado independentemente dele. Preferimos considerar as linguagens ligadas à «personagem». Para muitas delas, o cenário é uma qualificação; acontece até, nalgumas peças, que determinada personagem provoca ou «leva consigo» determinado cenário, enquanto que o mesmo acontece com uma outra personagem e um outro cenário;[1] os adereços podem sintetizar a significação ou uma das significações da personagem; o som, o ruído de fundo ou a música podem apresentar-se como o *leitmotiv* que a acompanha e até a luz pode transformá-la do mesmo modo que a máscara, a caracterização, o penteado, a indumentária. Conclui-se então que os signos de teatro podem existir apenas em função da personagem, alguns não podem existir sem ela e, quando independentes, o som, a luz, o cenário e os adereços podem representar em contraponto com ela ou até adquirirem a autonomia suficiente para se

---

[1] Cf. *A Candeia Verde* de JARRY; em *Arlequim cavalheiro por amor*, de MARIVAUX, Sílvia invoca o prado, a fada, o jardim (temas antagónicos e evidentes da Natureza e da cultura), etc.

transformarem eles próprios em personagens.[1] Definiremos em poucas palavras a personagem de teatro como um privilegiado emissor de signos que são perceptíveis e que pertencem a sistemas que foram codificados para veicularem uma mensagem na qual ele próprio tem que assumir um papel, ou seja, «um predicado-processo eventual, que se realiza ou está já concluído.»[2]

Directa ou indirectamente, a personagem dirige-se ao espectador.[3] Decifrando, este constrói do emissor-personagem uma imagem que designaremos por pessoa fictícia. Numa representação actualizada, tal construção vai motivar, por parte do espectador, uma reacção que provavelmente fará com que o emissor transforme a sua mensagem e se transforme ele também, uma vez que a sua característica essencial é a de só existir adentro e através da mensagem. Emissor muito especial, portanto, já que se esgota na mensagem e se transforma pela retroacção e também porque, a não ser num ou noutro caso, não é cada personagem tomada individualmente que entra em comunicação com o espectador: a comunicação é indirecta, com excepção de alguns apartes. A máquina emissora é geralmente mais complexa, composta por diversas comunicações cujos emissores e receptores estão em interacção. As personagens comunicam umas com as outras e a mensagem que o espectador recebe é constituída quer por essa comunicação quer pelos ruídos que a acompanham. A fonte de emissão não é, pois, esta ou aquela perso-

---

[1] A noção de personagem não implica necessariamente um carácter antropomórfico, enquanto que o actor já o pressupõe. Definimos o actor como o comediante em acção no processo teatral e o comediante como um tipo especial de homem que desenvolveu as suas possibilidades de emissor de signos.

[2] Claude BREMOND, *Logique du récit.*, col. «Poétique», Paris, Seuil, 1973, p. 134.

[3] Tal como estabelecemos uma distinção entre actor e comediante, também distinguimos o público: equivalente do comediante, como homem condicionado pelo facto de ir assistir a um espectáculo (influência do grupo, do lugar, do contexto cultural — e o espectador: o público em acção numa representação, o equivalente do actor.

nagem privilegiada mas sim o conjunto da situação assimilável àquilo a que Mounin chama a «cena» e Pavel Campeanu os «protagonistas».

Há, pois, que distinguir dois tipos de comunicação. O primeiro, adentro da ficção, é aquele que existe entre os diferentes emissores de signos que são as personagens; o conjunto deste tipo de comunicações forma a «cena». O segundo, extraficção, preside às relações palco - sala, nas quais podemos de facto encontrar um determinado tipo de comunicação pois que a retroacção existe, mesmo que, para se manifestar, não recorra aos mesmos sistemas de signos; a «sala tem à sua disposição determinados códigos»: aplausos, assobios, etc., pode transformar-se em emissor e exercer uma influência mensurável sobre o receptor que agora é a cena. Esta é transformada na medida em que um dos seus elementos, uma personagem, o for também, uma vez que a sua existência depende de um jogo de relações entre unidades constituintes, transformação evidente sobretudo no caso de personagens antropomórficas por mediação do actor. Se ela não for possível de outro modo e se o teatro se define não só como uma fonte de estímulos mas também como um acto de comunicação, poderemos aceitar um dos critérios que permitem distinguir o teatro de outras manifestações socioculturais, tais como a animação de objectos, a *action painting*, as montagens audiovisuais.

Como o afirma Pavel Campeanu, a essência do teatro consistiria menos na tensão entre as personagens em cena do que na tensão existente entre protagonistas que agridem, pretendendo transformá-lo, um espectador que reage e recusa qualquer transformação. Assim se explicariam em parte as pretensões morais, didácticas ou políticas que o teatro, mais que qualquer outra arte, parece quase sempre veicular.

CAPÍTULO II

AS LINGUAGENS DO TEATRO

> Em teatro tudo é linguagem: as palavras, os gestos, os objectos, a própria acção, porque tudo serve para exprimir, para significar. Tudo é linguagem.[1]

1. A FALA

Definição

Fenómeno fonético, a fala é uma cadeia sonora produzida pelos órgãos intervenientes na articulação e na fonação; a mensagem é transmitida sob a forma de ondas sonoras, segundo leis estudadas pela acústica. Na cadeia falada há fenómenos melódicos que afectam segmentos não necessariamente coincidentes com os fonemas; energia, altura melódica, duração são objecto de estudo da fonemática, enquanto que a prosódia se interessa pelo «estudo do acento, da entoação, dos tons».[2] O tom diz respeito às «variações

---

[1] Eugène IONESCO, *Notes et contre-notes*, col. «Idées», Paris, Gallimard, 1966, p. 116.

[2] *Le langage*, dirigida por Bernard POTTIER, Paris, Denoël, 1973, p. 401.

de altura no interior de uma palavra que permitem opor duas palavras de sentido diferente mas cujos significantes são, por outro lado, idênticos»; a entoação traduz-se pelas «variações de altura do som proveniente da laringe que incidem não sobre um fonema ou uma sílaba mas sobre uma sequência mais longa (palavra, sequência de palavras) e que formam a curva melódica da frase».[1] Se bem que, em teatro, seja impossível ignorar o aspecto fonético da fala, nem todos os dramaturgos tiram dela o mesmo partido, nem todos são discípulos de um Michel Puig cujo teatro musical pretende «trabalhar a voz como gestualidade e fazer deste material uma fonte de sentido».[2]

Funções[3]

Ao estudar as funções da linguagem no teatro, Roman Ingarden[4] destaca em primeiro lugar a da «representação»: a significação das palavras, por meio de substantivos, remete-nos a pessoas, a objectos, a acontecimentos ou então, por meio de frases, a factos narrados que se referem a pessoas ou a objectos. Embora reconheça que o grau de participação da fala nas criações dramáticas é muito variável, Ingarden reduz geralmente a sua função representativa a um «papel de apoio, reservando o principal lugar às realidades directa-

---

[1] *Dictionnaire de linguistique*, por vários colaboradores, Paris, Larousse, 1973, p. 489 e p. 268. Consultar também Oswald DUCROT e Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, pp. 231-233.

[2] André LIBIOULLE, **La dramaturgie vocale de Michel Puig**, *Travail théâtral*, n.º 20, Verão de 1975, p. 116.

[3] Importa situar a inserção da fala num sistema de comunicação: a fala pode ser considerada como elemento adentro da ficção ou extraficção na medida em que a(s) personagem(s) se dirige(m) a uma outra personagem ou directamente ao público. Estas últimas apóstrofes podem ser consideradas como elementos extraficção tal como, no romance, são chamadas extradiegéticas as passagens em que o narrador vai discorrendo. (G. GENETTE, *Figues III*, Seuil, 1972).

[4] *Poétique*, n.º 8, 1971, pp. 531-538.

mente mostradas em cena e não medializadas pela fala». Ainda que surja periodicamente no decurso da história dramática, esta hierarquia é discutível mesmo no teatro contemporâneo. Não se poderia, por exemplo, levar à cena *Zoo story*, de Edward Albee, utilizando como cenário apenas um banco? As réplicas de Jerry e de Peter bastariam para constituir o universo representado.[1] As outras funções da fala, expressão, comunicação, persuasão, estão também presentes no teatro. A fala permite, evidentemente, «relatar as experiências, exprimir os diferentes estados e processos psíquicos vividos pela personagem que fala num determinado momento» (p. 535). Esta função expressiva está ligada à duração, ao acento, à entoação e inscreve-se entre outros virtuais factores expressivos do comediante, tais como a mímica e o gesto. Uma vez que a palavra assegura também a comunicação («o que o locutor diz é comunicado a uma outra personagem, àquela a quem se dirigem as suas palavras»), Ingarden atribui à ausência desta função a carência de monólogos que se verifica no teatro contemporâneo (p. 535). Não partilhamos a mesma opinião, mas a questão é sem dúvida complexa. Na peça *Tua para sempre, a tua Maria-Lou*, de Michel Tremblay, onde algumas personagens se dirigem a interlocutores fictícios, tendo hipóstases em cena e monologando ao mesmo tempo, a representação baseia-se neste problema; uma das suas significações assenta na ausência de comunicação. A fala é também «persuasão», «pois que se procura influenciar aquele a quem o discurso é dirigido»; este, «uma das formas de acção do locutor», «contribui de modo decisivo para fazer progredir a acção» (p. 535). A tragédia de Racine poderia servir de exemplo: acaso, por uma como que «promoção exaltada», a sua linguagem «politécnica»

---

[1] Hesitamos em falar aqui do «teatro radiofónico» que exigiria um estudo adequado. Ele pode dar-nos numerosos exemplos de casos em que a fala poderia passar sem recorrer à música ou ao ruído de fundo e assumir sozinha as funções das outras linguagens da representação. Seria um caso extremo de texto lido e a leitura está tão distante do teatro como a animação de objectos.

não absorve todas as funções habitualmente reservadas a outras formas de comportamento»? «Falar é agir, o Logos assume as funções da Praxis e substitui-a» (R. Barthes, *Sur Racine,* p. 65-66).

Caracterização da personagem

A fala, só pelo facto de se exprimir, em maior ou menor grau, em determinados momentos e segundo determinadas formas, permite, independentemente do seu conteúdo, a caracterização das personagens. Poder-se-á, pois, classificá-las conforme falam sozinhas em cena (em monólogos, em apartes) ou intervêm apenas em diálogos (em sentido amplo ou restrito). O número de réplicas e a sua duração total e média,[1] mensuráveis em tempo-minutos na representação, em número de linhas no texto, tornam-se critérios qualitativos quando aplicadas às personagens, critérios que devem ser ponderados quer em relação à quantidade e duração total e média do conjunto de réplicas da peça, quer em relação à duração total e média de réplicas desta ou daquela personagem. Com duas personagens que, numa peça, falem globalmente o mesmo tempo, poderá acontecer que uma tenha réplicas curtas e muito frequentes, enquanto que a outra faz vários e longos discursos. O espectador de modo algum fica indiferente a este ritmo, antes o sente como um elemento, entre outros, de uma rede de significações. O mesmo acontece com a distribuição rítmica, ao longo da peça, da quantidade e da duração das réplicas de uma personagem e com a «configuração» ou grupo de personagens em relação de forças.

Não devemos esquecer a entoação, que serve para caracterizar a personagem, o silêncio, a ausência de fala,

---

[1] S. JANSEN, **Esquisse d'une théorie de la forme dramatique,** *Langages,* n.º 12, 1968, pp. 71-93; Ph. HAMON, **Pour un statut sémiologique**

que dele se afastam, tais como o monólogo ou o aparte. Assim, nos trabalhos de Pierre Larthomas sobre *Le langage dramatique*[1] ou de Jacques Schérer sobre *La dramaturgie classique en France,* o diálogo não é definido em si mesmo nem no que o diferencia do diálogo filosófico ou puramente literário nem se estabelece a sua especificidade relativamente ao monólogo.[2]

muito, ser proferido, poderá também, embora geralmente em menor grau que numa peça, ser «agonístico» e «explicitante». Inversamente, certas peças didácticas comportarão características estilísticas bastante próximas das de um diálogo filosófico. Mais convincentes são os estudos descritivos que O. Ducrot e T. Todorov nos propõem sobre os estilos sincréticos do diálogo e do monólogo entre os quais se estabelece uma relativa clivagem:

> Podemos descrever o monólogo pelas seguintes características: o relevo dado ao locutor; o pequeno número de referências à situação de elocução; o campo de referência único; a ausência de elementos metalinguísticos; a frequência de exclamações. Por oposição, caracterizar-se-á o diálogo como um discurso que põe em relevo o alocutário, que se refere abundantemente à situação de elocução, que joga simultaneamente com vários campos de referência, que se caracteriza pela presença de elementos metalinguísticos e pela frequência das formas interrogativas.[1]

Com base nas funções da linguagem traçadas por Jakobson, esta comparação entre o monólogo e o diálogo permite especificar os respectivos estilos, mesmo dando-se frequentemente o caso que as duas se exprimem até se confundirem na zona fronteiriça que as separa. Acontece, na verdade, que muitos diálogos nada mais são que monólogos disfarçados: os dois pobres palhaços de *À espera de Godot* limitam-se por vezes a justaporem os seus solilóquios. O confidente de uma peça clássica pode ser autónomo adentro da ficção mas constitui muitas vezes um auditor extremamente

---

[1] *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, pp. 387-388. Jacques SCHERER (*La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1966, p. 437) define o monólogo do seguinte modo: «Tirada pronunciada por uma personagem que está ou que se julga só, ou por uma personagem que é escutada por outrem mas que o não receia» e distingue-o do aparte: «réplica curta, pronunciada por uma personagem que não quer ser ouvida pelos seus interlocutores». Sobre outras «formas de escrita de teatro»: «estâncias», «quadra», «sentenças», «repetições», ver pp. 285-364 e Pierre LARTHOMAS, *Le langage dramatique*, pp 369-405.

passivo, reduzido a um papel utilitário: interromperá, na devida altura, uma réplica com função expressiva muito próxima da do monólogo e que, sem ele, poderia parecer demasiado longa. O monólogo pode tentar disfarçar-se em diálogo, procurando reconquistar aquela função de comunicação da qual parece estar privado por natureza. Assim, a personagem, para quebrar a sua solidão, vai interpelar um objecto (Dom Diogo dirige-se à espada: «E tu, glorioso instrumento dos meus feitos», *O Cid*, I; IV), uma personagem ausente ou um deus sob a forma de uma oração ou de uma imprecação («Ó mulher! mulher! mulher! criatura fraca e ilusória», *As Bodas de Fígaro*, V, III); ou então, a personagem desdobrar-se-á simplesmente ou por metonímia (Chimène: «Silêncio, meu amor, deixa agir a minha cólera», *O Cid*, IV, I). Sob a forma de perguntas e de respostas, poderá travar-se um verdadeiro debate no seio de uma personagem dividida por aspirações antinómicas e que sucessivamente se identifica com o Dr. Jekyll e com Mr. Hyde. Esta duplicidade da personagem pode assumir uma ou várias vozes, como as que foram gravadas por Karpp (*O último Grupo*, de Beckett) em diferentes etapas da sua vida e que ele vai ouvindo e comentando. A apóstrofe, que consiste em se dirigir directamente a uma pessoa ou a um objecto personificado, processo aparentemente específico do diálogo, surge frequentemente nos monólogos que, utilizando também interrogações e imperativos, simulam a comunicação e as oposições que caracterizam a forma dialogada. Quer o monólogo se manifeste furtivamente no meio de um diálogo quando, durante breves palavras, uma personagem se retira do circuito linguístico para falar consigo própria, ou quer assuma toda a representação num «monólogo dramático», a verdade é que muitas são as vezes em que ele se apropria do diálogo e tenta então assemelhar-se a ele. Além disso, quer se trate do *Monólogo do apaixonado que, por sorte, ficou pendurado numa goteira, depois numa vara, debaixo das saias de uma mulher,*

e se salvou dentro de uma arca de roupa,[1] atribuído a Guillaume Coquillart, ou de *A Duquesa de Langeais*, de Michel Tremblay, o monólogo conserva as suas características específicas, sendo a primeira a de servir de acesso ao pensamento de «alguém» que dispõe da liberdade de expressão que lhe é conferida pelo facto de estar sozinho. É por convenção que o indivíduo que monologa profere a sua fala; considera-se como inexistente a mediação das palavras e o espectador domina assim de um modo mais directo o desenrolar do «monólogo interior». O monólogo pode contribuir, talvez mais até que o diálogo, para revelar o íntimo da personagem, para fazer ver a distância que separa a fala das intenções, dos tropismos, do pensamento em gestação.

Tal como acontece na narração com o monólogo interior, o monólogo teatral supõe ou permite uma espécie de «focalização» particular, difícil por vezes de identificar e de distinguir de certas personagens extradiegéticas (numa narrativa que é feita na primeira pessoa, por exemplo). A disposição sensível da emissão, da situação física, etc., é a mesma, tanto no monólogo como no aparte dirigido ao público; a única diferença é que o primeiro funciona no sistema de comunicação intraficção, enquanto que o segundo pertence a um sistema extraficção: a fronteira entre ambos nem sempre é evidente.

2. O GESTO

Definição

A definição corrente do «gesto», que obrigatoriamente implica animação, é insatisfatória[2] e até parcialmente falsa

---

[1] Sobre *Le monologue dramatique dans l'ancien théâtre français*, consultar o trabalho de Emile PICOT (Genève, Slatkine Reprints, 1970) que fez uma classificação do sermão jocoso e do monólogo dramático. Sobre o diálogo na Idade Média, ver Paul ZUMTHOR, **Dialogue et spectacle**, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, pp. 429-449.

[2] «Este termo *gesto* parece suspeito porque, no seu uso corrente, implica a exclusão de *atitudes*, oposição que [...] está longe

quando aplicada ao teatro. A gestualidade dramática tem que incluir também, porque significativas, as posições do corpo quando estático. Nesse caso, o gesto define-se como sendo toda a atitude corporal, animada ou não. Não querendo reunir os dois termos de «atitude» e de «gesto» num mesmo termo genérico, e para evitar o paradoxo de incluir posturas sob a designação de gestos, B. Koechlin, utilizando os vocábulos menos conotados de «posição» e de «movimento», prefere defini-los separadamente: «Entende-se por posição um conjunto de relações estáticas que um membro corporal humano (ou animal) estabelece com outros membros corporais e por movimento um conjunto de relações dinâmicas que um membro corporal humano (ou animal) mantém com outros membros corporais, ou seja, quando se produzem alterações nas relações entre os membros do corpo visado».[1] Não utilizaremos esta terminologia na medida em que, como Kowzan, distinguimos o gesto do movimento, pressupondo este último a deslocação no espaço, com ocupação sucessiva de várias áreas.

No seu estudo sobre Antonin Artaud, J. Derrida acentua a importância da noção de *espacialidade:* considerar o teatro como uma «poesia do espaço independente da linguagem articulada». «A espacialidade surge como o meio de fugir ao domínio do narrativo, da fábula, forçosamente lineares».[2] O gesto adquire uma importância «que ultrapassa o estatuto de simples elemento da liguagem teatral». Ele é «o que, por excelência, foge à primazia do discurso verbal e é radicalmente diferente deste. Daí lhe advém a sua importância estratégica e a tentação, que começa a delinear-se, de considerar o teatro como o local do gesto, o local onde é possível captar

---

de ser fundamentada» (A. J. GREIMAS, **Conditions d'une sémiotique du monde naturel,** *Langages,* n.º 10, Junho de 1968, p. 12).

[1] **Techniques corporelles et leur notation symbolique,** *Langages,* n.º 10, Junho de 1968, p. 36, n.º 2.

[2] Régis DURAND, *Sémiologie de la représentation,* Bruxelas, Ed. Complexe, 1975, pp. 112-120; J. DERRIDA, *L'écriture et la différence,* Paris, Seuil, 1967; *La dissémination,* Paris, Seuil, 1972.

um primeiro texto que nada fica a dever à linguagem falada, local subterrâneo que é também local do fantasma e a que se poderia chamar *corpo.*» (R. Durand, p. 118).

Haveria que distinguir o gesto daquilo que designamos por «gestualidade». Embora ambos pressuponham a ocupação do espaço pela inscrição de signos, a gestualidade está todavia mais próxima do sistema de expressão do bailarino, pelo menos tal como é ainda concebido. O gesto só é dramático na medida em que emana de um ritmo interior, corporal, que tem origem no íntimo do actor e que condiciona tanto a influência da fala como as atitudes e a passagem de uma para as outras.[1] Tal ritmo é a tradução física mais linear e fundamental da imagem mental da personagem; é tributário daquilo a que R. Barthes chama a «teatralidade», haja embora um ligeiro desacordo com o discurso de Kristev: «Não há teatro importante, escreve ele, sem teatralidade devorante; em Esquilo, em Shakespeare, em Brecht, o texto escrito é antecipadamente dominado pela exterioridade dos corpos, dos objectos, das situações, ou seja, a palavra esbate-se imediatamente.[2]

A importância atribuída ao gesto provém sem dúvida do facto de, com excepção da fala, ele ser o sistema de signos teatrais de vocabulário mais vasto e mais flexível; assim, por exemplo, para provocar a emoção *(râsa)*, alguns tipos de drama indiano, aliás estreitamente aliados à dança, dispõem de um vocabulário gestual de várias centenas de signos. Às diversas posições dos dedos correspondem significados particulares; as duas mãos podem associar-se para transmitirem determinado signo e cada uma transmitir signos diferentes. Todos estes gestos se articulam, segundo uma

---

[1] A escola parisiense de Jacques Lecoq é bastante instrutiva a este respeito. Inspira-se muito na reflexão de *Bachelard* que não contradiz uma ciência material que se liberta «num espaço privilegiado a que podemos chamar inteligência do corpo» (B. SINCHÈRE, **Freud, théâtre, matérialisme,** L'autre scène, n.º 4-5, 1971).

[2] Ver as indicações bibliográficas indicadas por R. DURAND e Ph. ROMJER, *Sémiologie de la représentation,* pp. 118-120.

gramática de regras bem definidas, para codificar uma mensagem que o espectador esclarecido consegue decifrar mas que os discursos sobre o teatro a muito custo poderão transmitir correctamente.

A este propósito destaca-se uma tentativa recente, a de P. Bouissac,[1] que se propõe atingir um duplo objectivo: «Dividir o *continuum* dinâmico em unidades elementares distintas, objectivas e mensuráveis» e «captar, independentemente das divisões linguísticas, unidades sintagmáticas formadas pela combinatória destas unidades constitutivas». A unidade gestual é todo o movimento que «descreve um volume no espaço. As unidades gestuais constitutivas da sequência analisada ficam então definidas pelas intersecções dos sucessivos volumes» (pp. 169-184), que serão medidos pelo cálculo matricial. A «sintagmática dos gestos» estabelecida a título de hipótese, ao aproveitar os modelos linguísticos, considera as sequências gestuais como frases combinadas, respeitadoras de uma gramática cujas regras estão ainda por determinar (pp. 185-192). Por último, uma vez que estas sequências estão também elas incorporadas numa situação, num comportamento social, o semiólogo utiliza o «modelo cibernético» porque ele parece ser «o único capaz de integrar esta sintaxe abstracta num sistema mais vasto que lhe condiciona o sentido» (pp. 193-207). Para ilustrar o seu pensamento, Bouissac serve-se do caso extremo da gestualidade acrobática, abrangendo por esse próprio facto todas as possibilidades mecânicas do corpo, desde o hieratismo de alguns intérpretes da tragédia clássica até às proezas acrobáticas dos actores da *commedia dell'arte*.

Tentativas de classificação

Muitos sistemas de classificação dos gestos têm sido propostos, desde os aproximativos dos monges da Idade

---

[1] Paul BOUISSAC, *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, Haia-Paris, Moutou, 1973.

Média até ao de Koechlin que peca «por excesso de precisão e de pormenor». A tipologia proposta por P. Larthomas,[1] baseada nas relações gesto-fala, permite uma divisão sumária em três grandes categorias: gestos que prolongam, que substituem e que acompanham. Na primeira categoria intervém uma substituição de linguagens: o gesto, para completar o enunciado, substitui a palavra; na segunda, a palavra apaga-se em proveito do gesto que assume sozinho o enunciado; na última, o gesto junta-se à palavra em maior ou menor grau. A associação gesto-fala provoca uma relação de intensidade (o gesto serve apenas para completar marginalmente a informação ou é essencial à compreensão do enunciado?) e uma relação de temporalidade (as duas linguagens são simultâneas ou uma precede ou segue a outra?).[2] Creswell, ao estudar sobretudo os gestos da mão, distingue os rítmicos dos descritivos. Como a significação do gesto só pode ser apreendida a partir do estudo do contexto situacional e de uma descrição meticulosa do próprio gesto, este autor propõe, para alcançar os seus objectivos, a utilização de uma «ficha de observação» comportando dez categorias que dizem respeito ao indivíduo observado.[3] Muito minuciosas por vezes,

---

[1] *Le langage dramatique*, pp. 81-106. A classificação de gestos que é proposta é, por vezes, muito mais rudimentar. Michael Chekhov, sobrinho de Anton Chekhov e discípulo de Stanislavski, para estabelecer o seu «método psicofísico do comediante», contenta-se com a simples dicotomia «gesto natural» ou vulgar, corrente no teatro e na vida, e «arquétipo, um gesto tipo que serve de modelo a muitos outros gestos da mesma ordem.» Desta última categoria fazem parte os «gestos psicológicos» característicos do seu método e assim chamados «devido à influência que exercem sobre a nossa vida interior, estimulando-a, modelando-a, para a pôr de acordo com as nossas pretensões artísticas» (*Être acteur*, col. «Art, théâtre et métier», Olivier Perrin, 1967, pp. 91-114.

[2] Daqui se pode por vezes deduzir, como já vimos, uma tipologia das personagens.

[3] **Le geste manuel associé au langage**, *Langages*, n.° 10, Junho de 1968, p. 122. Creswel anota «o nome, a idade», «o número de referência do gesto», «o carácter público ou não público do discurso», «o local de observação», «o estrato socio-económico e as profissões

todas estas tentativas de notação do gesto nem por isso deixam de ser insuficientes, sobretudo porque o associam à fala.

A.-J. Greimas verifica que uma das dificuldades reside na ausência de um «código satisfatório de transposição gráfica»; indica contudo dois tipos adentro das formas de gestualidade, um de comunicação directa, o outro de transposição:

> O primeiro destes tipos, caracterizado pelo estatuto semiótico comum de categorias significante/significado correlacionados um com o outro, subdivide-se, conforme a possibilidade sintáctica de formar ou de modular os enunciados, em gestualidade atributiva e gestualidade modal. O segundo tipo, que só pode ser explorado tendo em vista a comunicação com base nos processos de transposição dos significantes, subdivide-se, por sua vez, conforme as dimensões das unidades transponíveis — signos ou enunciados — em gestualidade mimética e gestualidade lúdica.[1]

---

do orador», «o texto do discurso que acompanha o gesto», «o gesto (são anotados os movimentos nas suas três dimensões)», «a dinâmica do gesto», «a categoria do gesto — rítmica, descrição exacta, descrição simbólica», — «ideologia — o pensamento ou as intenções descritos».

1 **Condition d'une sémiotique du monde naturel,** *Langages,* n.º 10, Junho de 1968, p. 28.

Para um estudo de tratados consagrados ao gesto, ver Paul BOUISSAC, *La mesure des gestes, prolégomènes à la sémiotique gestuelle,* Paris, Mouton, 1973. Quanto à natureza do código retido, o autor faz a distinção entre os «textos que traduzem sequências dinâmicas corporais por aquilo a que se convencionou chamar uma linguagem natural», aos quais apõe a etiqueta de «descrições», e, por outro lado, os «textos que propõem traduções destas sequências por meio de um sistema de notação original, para os quais reserva a designação de «transcrições». Na primeira categoria incluem-se, entre outros, os estudos de A. Tuccaro, P.-J. Barthez e G. Strehly. A segunda categoria subdivide-se por um lado em «sistemas que utilizam a descrição linguística como apoio no seu trabalho de passagem de um código para outro», os de G. Polti, P. Conté, R. L. Birdwhistell, e por outro lado figuram «as primeiras tentativas de análises verdadeiramente científicas do movimento animal como fenómeno de que nos apercebemos» (pp. 11-15), os de E. Muybridge, E. J. Marey e N. Oseretsky. Estes sistemas de descrição e de transcrição, utilizando uma notação sim-

O gesto pode ser definido pelo papel que desempenha no universo da ficção e na sua representação. Pode ter uma função pragmática a que Koechlin chama de «eficácia técnica»: «empurrar», «apertar», «levar», «puxar», «voltar», «andar», etc. (p. 44). Pode ainda adquirir um valor simbólico: os braços que se elevam acima da cabeça podem indicar que se aspira ao infinito — na encenação de *Partilha do Meio-Dia,* de J.-L. Barrault, um feixe luminoso sublinhava no final da peça o simbolismo dos braços erguidos de Mesa e de Ysé. Pode ser didáctico e pontuar o pensamento ou ser lírico e traduzir ou trair os sentimentos da personagem. Pode servir de identificação: no teatro indiano, informa sobre o estatuto social da personagem e o seu significado varia conforme é executado por uma mulher ou por um homem, um deus ou um diácono. Nicolas Bataille, o primeiro encenador de *A cantora careca,* serve-se do gesto para distinguir os Smith dos Martin cujos lugares e até réplicas mudam reciprocamente no final da peça. Em *Acto sem palavras 2,* o espectador só distingue as personagens A e B por variantes mínimas nos gestos e nos adereços; dois fantoches surpreendidos na banalidade do quotidiano: A, com gestos lentos, dá uma dentada numa cenoura, engole uma pílula e B, mais vivo, lava os dentes, olha para o relógio. O poder revelador da relação de intensidade (o gesto é apenas um complemento marginal da informação ou é essencial à compreensão do enunciado?) e dos gestos estende-se até às ideias políticas ou religiosas da personagem que pode exprimi-las utilizando um código que remete para um partido político (a saudação fascista) ou para uma religião (o sinal da cruz). O cariz de uma representação dele depende em grande parte e disso são testemunho as metamorfoses de *Fedra:* Clairon

---

bólica (Polti, Condé, Birdwhistell) ou tentando medir as «sequências dinâmicas corporais» (Muybridge, Marey, Oseretsky) são postos de lado porque são construídos «a partir de modelos erróneos ou insuficientes» (p. 169).

serve-se do carácter patético dos gestos, Mlle. Rancourt, no final do século XVIII, multiplica os arroubos e representa uma apaixonada enfurecida; no início do século XIX, Mlle. George gesticula tanto que esta sobrecarga anula paradoxalmente a significação; Raquel vai da sobriedade até uma expressividade paroxística, Sarah Bernhardt, hierática, diminui os gestos em proveito da voz; em 1957, Maria Casarès representa, segundo Barthes, «uma consciência histérica» e em 1974 Michèle Openor, de cabeça rapada, encarna uma Fedra hipnotizada, de andar expressionista, o corpo sacudido por espasmos sob o peso da paixão. Basta o gesto para permitir uma leitura plural da peça.

A decodificação do gesto exige o conhecimento das técnicas de representação. Em *O Comércio do pão*, de Brecht, encenado por Manfred Karge e Matthias Langhoff (Aubervilliers, 1967), o gesto, já seleccionado, despe-se de todos os ornamentos, de todo o elemento pitoresco ou anedótico; assim «purificado», é acentuado, «aumentado» por diversos processos: prolongamento, rigidez, lentidão do membro que o executa. A «discreção» permite clarificar a leitura feita pelo espectador: a fim de focalizar a atenção, evita-se a dispersão, prevalece a economia, outras linguagens deixam de emitir. Respeitam-se deste modo as leis do processo de significação de Brecht.[1] Aquando da montagem de Frankenstein, Beck, que segundo ele próprio confessa, trabalha com menos método e disciplina que Grotowski, chega à mesma conclusão que este último: Só se pode realizar a emissão correcta de alguns sons efectuando com o corpo determinado movimento que, em si próprio, não terá qualquer significado particular.

O gesto articula-se adentro da arquitectura global de uma peça. No microdrama *Acto sem palavras 1*, a pantomima obriga o espectador a decifrá-lo através do diálogo entre o cenário, os adereços e o gesto da única personagem em cena.

---

[1] Richard DEMARCY, **Le commerce du pain**, *Travail théâtral*, n.º 4, Verão de 1971, pp. 107-116.

Os construtivistas Popova e Meyerhold «construíram», para *A morte de Tarelkine,* uma ligação de fasquias em forma de círculo que pode ter diversas interpretações enquanto não é habitada por um actor que a percorre, agarrando as fasquias com as mãos como se fossem grades, à procura de uma saída.[1] Apenas a relação gestos-cenário desvenda o sentido desta combinação: uma prisão. Na substituição de linguagens, o gesto revela-se de um grande poder de adaptação, podendo substituir a fala ou um adereço, um elemento do cenário ou do vestuário. Numa estética que exalta a economia dos meios, o seu poder evocador substitui com vantagem o chapéu e as luvas que um peralta vai descalçando ou uma janela aberta por uma personagem. É por este meio que Dario Fo consegue manter em suspenso os espectadores de *Mistero Buffo.* No teatro de Pequim, onde a representação é também centrada sobre o actor, o cenário, reduzido ao mínimo, é substituído por gestos estilizados; e vemos o barqueiro a guiar um barco que não existe, o herói a cavalgar um corcel imaginário. A significação do gesto só se esgotará quando forem fixadas as técnicas de que depende e as linguagens com que mantém laços privilegiados.

3. O MOVIMENTO

Tal como o gesto, o movimento é um dos modos de expressão corporal e comporta, ele também, um duplo aspecto estático e dinâmico, sob a forma do lugar ocupado no espaço teatral e da deslocação para o exterior ou no interior do espaço cénico. O lugar ocupado por um actor e a trajectória desenhada pela sua deslocação estão em relação entre si e com a disposição e a movimentação dos outros actores[2]

---

[1] Jindrich HONZI, **La mobilité du signe théâtral,** *Travail théâtral,* n.º 4, Verão de 1971, p. 9.

[2] A título de exemplo, ver o estudo de Serge OUAKNINE e os seus desenhos sobre o «texto de representação» de *O Príncipe Constante,* levado à cena por Jersy GROTOWSKI (*Les voies de la création théâtrale,* Paris, CNRS, t. I, 1970, pp. 33-129).

e dos espectadores, e o local, variável, das componentes do cenário.

Funções

Uma das funções do movimento, seja qual for o aspecto que ele tome, é contribuir para estabelecer a análise qualificativa e actancial da personagem. Para conhecer a Winnie de *Oh! Que dias felizes,* há que ter em conta o lugar que ocupa na área cénica e o seu progressivo atolamento. Bastam as deslocações de uma personagem para traduzirem visualmente as modificações que vão surgindo nas suas relações com as outras. Cada personagem possui o seu ritmo, o seu coeficiente de vitalidade. I. Revzine e O. Revzina estudaram o índice de mobilidade das personagens. Este parâmetro «define-se como a relação entre o número de entradas e de saídas» de cena de uma personagem «e o número total de cenas». Assim, em *Tartufo,* as personagens de maior mobilidade são as femininas enquanto que em *O Cid* é Rodrigo.[1] Mesmo quando modificado pela mobilidade própria de cada actor, suporte do signo, este índice é significativo.

O movimento permite que a personagem delimite o seu território no espaço, servindo-se da maior ou menor amplitude das suas deslocações e devido também à forma da figura geométrica que vai desenhando durante a representação. As diversas trajectórias podem constituir apenas um complemento da informação mas podem também exprimir o significado profundo da peça ou explicitar-lhe o conteúdo. Para *Arturo Ui,* encenado por Jean Vilar, André Acquart concebeu um dispositivo constituído por quatro plataformas dispostas de tal maneira que, quando os actores as ocupam ou circulam na chanfradura central, as suas evoluções evocam a cruz gamada. O dispositivo, invisível para os espectadores, só se transforma em «máquina de representação» devido às deslocações dos actores que dese-

[1] S. MARCUS, *Sémiologie de la représentation,* p. 88.

nham no espaço cénico o emblema nazi. A coreografia muito rigorosa dos actores do Living em *The Brig*, de Kenneth Brown, traduz eloquentemente a disciplina marcial, despersonalizante, que reina naquele infernal calabouço de Marines.

A passagem de uma personagem do macrocosmo para o microcosmo, do universo não representado para o universo representado ou o inverso, tem que ser significante, pois que marca o aparecimento ou o desaparecimento em cena de uma das forças que entra na configuração dos vectores. Se a entrada e a saída de cena são já em si mesmas significativas, a atitude e os movimentos da personagem só alcançam todo o seu sentido no contexto semiológico. Entrar por uma janela poderá criar um efeito de tensão dramática numa obra de *suspense* ou anunciar uma cena de adultério numa comédia de *boulevard*;[1] também o sair de cena recuando diante de alguém poderá evidenciar sentimentos tão divergentes como o são a estima, a deferência ou o temor. Momentos particularmente difíceis para um actor são os da entrada ou da saída de cena; têm que ser preparados com cuidado porque, como acrescentam ou suprimem um elemento à estrutura dos signos, polarizam a atenção do espectador sobre aquela modificação «espectacular» adentro da ficção que está a ser representada; por isso se afirmou que a personagem se define desde a primeira entrada em cena do actor (Théâtre du Soleil, *L'age d'Or*, p. 35).

Modalidades

Ao contrário do teatro japonês, o Nô em particular, no qual o lugar das personagens é rigorosamente regulamentado, sabemos que, para o teatro ocidental no seu conjunto nem para nenhum dos géneros que o constituem, não há qualquer código de movimentos; compete ao encenador esta-

---

[1] Designa-se por «teatro de boulevard» um tipo de comédia frívola, ligeira, representada a princípio em teatros que se situavam nos *boulevards* (espécie de avenidas ladeadas de árvores) parisienses (N.T.).

belecer as regras que os regerão. Cabe ao espectador decifrar o significado das deslocações simétricas de Vi, Ru e Flo durante os dois minutos e meio que dura o *Vaivém* de Beckett ou as correrias loucas das personagens do *Orlando Furioso*, de Ariosto, encenado por Luca Ronconi, cavalgando os seus corcéis metálicos, assentes em patins e seguidos pelos espectadores. Todos os processos de deslocação em cena — a pé, de carro, de barco, etc. — são realizáveis, apelando para a imaginação do espectador ou com a ajuda dos recursos tecnológicos: é num verdadeiro *drakkar* que se deslocam os actores amadores dinamarqueses de Frederikssund nas «Viking Plays». Todas as orientações são possíveis, integradas nas três dimensões da área cénica: linha recta, movimento circular ou zigzag sabiamente delineado; todos os ritmos também, desde o movimento lento ao acelerado, do tempo endemoninhado do *Orlando Furioso* ao ritmo quase litúrgico da procissão do Bread and Puppet que precede *A Man Says Good-Bye to his Mother*.

A falta de um código explícito pré-estabelecido não conduz, como é evidente, nem à rigidez nem à ilegibilidade: existe um código implícito. O número de personagens que se movimentam é um dos índices que melhor permitem uma interpretação. Um mesmo movimento terá significações diferentes conforme for efectuado por uma única ou por várias personagens; um modo de andar lento e solitário desencadeia no espectador um vagabundear paradigmático muito diferente daquele que provocará o mesmo andar lento de um grupo de personagens vindas de diferentes direcções ou apertadas umas contra as outras e dirigindo-se, por exemplo, para uma personagem isolada.

Na encenação de *O Comércio do Pão*, de Brecht, Manfred Karge e Matthias Langhoff respeitam esta variação semântica do movimento individual ou colectivo: isolam e dispersam pelo palco as várias personagens, só fugindo a esta regra os operários que, seja qual for o tipo de intervenções que têm, são sempre considerados como um grupo, como um conjunto homogéneo; neste caso, a disposição das personagens revela a problemática da peça. Os agrupamentos po-

dem também imobilizar-se e constituírem, no seu estatismo, expressivo, quadros vivos, como acontece na cena VI de *Arturo Ui,* encenada por Vilar, Acquart e Wilson. Os gangsters, pregados ao chão, de chapéu à banda, de mãos nos bolsos ou atrás das costas, enquadrados pela luz que os recorta contra um fundo negro, formam um quadro ameaçador. O mesmo processo surge por várias vezes em *Mysteries and Smaller Pieces,* de Malina e de Beck, mas aqui o resultado depende de uma técnica de total improvisação. Diante de uma grande caixa dividida verticalmente em quatro compartimentos, quatro comediantes, trabalhando em silêncio na obscuridade e cada qual ignorando a posição dos outros, adoptam as atitudes que a inspiração ou o capricho de momento lhes vão ditando. Depois acendem-se os projectores e a luz incide sobre estes quadros vivos, instantâneos paradoxais que traduzem a loucura, a alegria, o ódio, o aborrecimento, a cólera, etc. A claridade dura apenas um breve momento, um outro grupo de actores substitui os primeiros; cada grupo volta à cena umas quinze vezes, repetindo este processo de criação que tem efeitos imprevistos mas que, na opinião de Julian Beck, põe em evidência a beleza dos corpos.

Relações com as outras linguagens

The Brig, de K. Brown, pode também exemplificar os diversos tipos de relações que se estabelecem entre a movimentação e as outras linguagens, entre as quais o cenário e a fala. Judith Malina que, juntamente com o autor, estava encarregada da encenação teve presentes os princípios de Meyerhold ao propor um cenário construtivista, estritamente funcional e em íntima relação com os movimentos dos prisioneiros. Havia uma interdependência entre as falas e as deslocações, numa relação inversamente proporcional: a um movimento de conjunto correspondia um diálogo breve, entrecortado e incisivo, onde alternavam as respostas e as ordens; a um movimento individual correspondia um diálogo loquaz, irónico. A relação fala-movimento pode ir até ao

automatismo: para *A Anunciação a Maria,* Claudel aconselha que cada «não» seja acompanhado de «um passo para trás». As experiências do teatro de vanguarda tornaram viáveis todos os tipos de relações com o movimento; *Frankenstein,* criado pelo Living, associa intensamente o movimento e o som e em *O Cemitério de Automóveis,* de Arrabal, encenado por Victor Garcia, as deslocações só podem ser compreendidas conjuntamente com o diálogo, a música, os ruídos de fundo, os jogos de luzes e o local onde estão situados os espectadores. Os comediantes deslocam-se por vezes em passo de corrida e até em mini-motos numa pista traçada em volta dos espectadores; enquanto um comediante corre para se apoderar de uma réplica, há feixes luminosos que o acompanham e varrem a «sala», o som muda de intensidade e os espectadores, em cadeiras giratórias, são confrontados com múltiplas áreas cénicas.

Fazendo parte do sentido global da representação, o movimento, em teatro, constitui um sistema de signos autónomo, sobre o qual ainda não temos um estudo científico; por exemplo, a quantificação exacta de cada uma das fases do movimento,[1] a análise da combinatória das entradas e saídas de cena...

4. A MÍMICA FACIAL

A mímica, no sentido restrito do termo, com exclusão dos gestos, poderá entender-se como sendo a linguagem fisionómica, sobretudo os jogos de expressão voluntariamente assumidos pelo rosto. Alguns signos são comandados apenas pela mecânica articulatória e, teoricamente, poderiam ser considerados como neutros, sem significado, mas frequentemente eles conotam um valor estético ou expressivo que dá colorido a uma palavra que se proferiu e fazem sempre parte do material com que o encenador tem de trabalhar.

---

[1] Ver P. BOUISSAC, *La mesure des gestes,* p. 137.

O rosto, com ou sem a ajuda da caracterização, poderá, ao mover-se, fornecer indícios sobre a idade, o carácter, o temperamento da personagem, informar-nos sobre o que ela pensa e pretende, revelar-nos a sua concordância, recusa ou cepticismo. O valor expressivo da fisionomia abrange grande parte da gama dos sentimentos e os epítetos atribuídos aos jogos fisionómicos são disso testemunho, quando se fala de um rosto animado, amuado, doce, triste, etc.; mas estão ainda por determinar as possibilidades fisionómicas expressivas, tal como está por estabelecer a sua classificação. Será possível deduzir uma significação da forma de um rosto? Poder-se-á dividir a fisionomia em zonas virtualmente significativas em maior ou menor grau? E, adentro delas, será possível identificar as possibilidades expressivas da testa, das sobrancelhas, dos olhos, do nariz (o de Cyrano é bastante enganador), da boca (a de Giangurgolo, João da Goela Grande) e diferenciar as redes de significação que se estabelecem entre estes diversos emissores?

Para além de *Physiognomische Fragmente,* de Lavater, são muito poucos os trabalhos sobre a fisionomia e pecam frequentemente por mistificação, tais como o *Face Reading,* de Timothy T. Mar (New York, The American Library, 1975). Enquanto não for definida a semiologia fisionómica, haverá que apostar no espírito de observação, ir buscar informações às outras linguagens do teatro, ao contexto, ou fiarmo-nos na nossa intuição. No entanto, o problema preocupa várias escolas de teatro; assim os actores do Kathakali fazem todos os dias demorados exercícios de movimentação dos olhos. Os do Teatro-Laboratório de Wroclaw, libertando-se dos estereotipos da mímica tradicional (a ingénua representada por uma jovem de tez ruborizada e de olhos obrigatoriamente azuis), exercitam-se no domínio de todos os músculos faciais e na imobilidade das feições para obterem uma «máscara orgânica», na utilização simultânea mas em ritmos diferentes de vários músculos do rosto, pestanejando rapidamente, por exemplo, e fazendo estremecer lentamente os músculos das faces (*Vers un théâtre pauvre,* pp. 101-134). E, se não quiser limitar-se a uma leitura «pitoresca» ou «exótica», o espec-

tador terá que iniciar-se nos novos vocabulários próprios desta ou daquela escola. O que aumenta a complexidade desta leitura fisionómica é a própria diversidade do substracto destes signos, é a infinita variedade dos rostos. Se vários rostos pretenderem exprimir a alegria ou a dor, haverá tantas variantes significativas quantas as feições específicas de cada um deles; sob este ponto de vista, a mímica é uma linguagem extremamente personalizada. A tradução voluntária de alguns sentimentos é por vezes difícil, mesmo para o comediante experimentado: o rubor ou as lágrimas nem sempre surgem quando se quer. Habitualmente intervêm mecanismos de compensação e o signo é traduzido por uma outra linguagem: a palavra, a entoação, ou pelos outros meios de expressão corporal, o gesto ou o movimento.

A estas dificuldades de decifração junta-se, para o espectador, a do tamanho da sala e a da proporcional dificuldade em distinguir as modificações furtivas do rosto, dificuldades que são acentuadas pelos velhos problemas da iluminação.

Cada estilo de representação levanta à sua leitura dificuldades específicas: um rosto expressionista (*Uma Família,* de Fritz von Unruh) ou à maneira dos fantoches (*O Marquês de Sade,* de Charles Méré) será mais directamente acessível que o das personagens distraídas, sonhadoras de Tchekhov que dá a sua mulher, a actriz Olga Knipper, este espantoso conselho: «Em cena, entrega-te aos teus pensamentos, mesmo durante os diálogos».[1] Evidentemente que estes problemas são desconhecidos do cinema onde a mímica facial é realçada pelos grandes planos e onde os jogos das câmaras e da montagem substituem os do actor.

5. A CARACTERIZAÇÃO

A caracterização foi definida como «o conjunto das manipulações e dos processos que preparam e valorizam o

---

[1] Citado por Roger GRENIER no seu Prefácio de *Théâtre complet d'Anton Tchekhov,* col. «Folio», Paris, Gallimard, T. I. 1973, p. 9.

rosto do comediante que tem de aparecer em cena em determinadas condições de luz»;[1] quanto a nós, ela não abrange apenas o rosto: pode também referir-se a qualquer outra parte do corpo ou até a todo o corpo, quer se trate do diabo pintado de negro da cabeça aos pés de um mistério representado em Abbeville em 1466 ou de *Loretta Strong* em que Copi, nu, todo ele pintado de verde, aprisiona em cena os seus fantasmas inquietantes.

Para o espectador, a caracterização contribui para o processo de metamorfose do actor em personagem: desde a sua entrada em cena, antes mesmo de ter proferido uma única palavra, a personagem pode ser traída pela pintura, por vezes pela «escultura» que transformam o rosto ou o corpo do actor.

Para o comediante, requer uma assimilação progressiva e, de certo modo, participa por osmose na emergência gradual da personagem. Um determinado traço físico modificado, acentuado, pode suscitar a reacção psíquica apropriada e até, ocasionalmente, fornecer uma chave de interpretação da personagem ou revelar-se indispensável num papel de composição.

A caracterização fornece um processo de materialização e de expressão das qualidades sociais ou individuais da personagem. A leitura dos seus signos é feita muitas vezes na Europa de acordo com as convenções «realistas»: pode acontecer que a caracterização dê informações apenas sobre elementos caracteriais, o temperamento, o estado de saúde ou a idade da personagem; conta-se que no século XVIII o actor italiano Luigi Riccoboni ficou muito admirado quando, ao pedir para se encontrar com o velho actor que interpretava tão convincentemente o papel de um velho, deparou com um jovem de dezoito anos, Garrick, que lhe mostrou as maravilhas que conseguia realizar com os seus truques de alquimia.

---

[1] Georges VITALY, *Maquillage de théâtre*, Paris, Ed. de l'Amicale, Librairie théâtrale, 1955, p. 15. Damos mais atenção, na sua elaboração, à caracterização como linguagem portadora de sentido do que como técnica.

A leitura da caracterização pode também impor a aprendizagem de um código: no teatro sânscrito da antiga Índia, um código das cores permitia já diferenciar as «raças ocidentais» das «bárbaras», opondo uma tez clara a uma tez escura; o espectador não iniciado não compreenderá o sentido de uma peça de teatro de Pequim se ignorar que um rosto pintado de negro representa a franqueza e a audácia, de azul a brutalidade e de amarelo a crueldade. Embora dependa totalmente do rosto que a ostenta, a caracterização pode, portanto, transformar-se em linguagem autónoma.

Esta possibilidade, que é atribuída à caracterização, de, por si própria, exprimir um significado, não impede a existência de relações de complementaridade com as outras linguagens, em especial com a mímica. Ambas sugerem, regra geral, a mesma significação e se apoiam mutuamente mas, como todas as linguagens, podem dialogar e contradizer-se: uma caracterização que imprima um ar autoritário e severo pode ser contradita por um sorriso sereno ou um olhar estrábico, contraste que cria um efeito cómico.

Mímica e caracterização distinguem-se pelo seu grau de mobilidade: a mímica produz signos que, devido à flexibilidade dos músculos faciais, podem modificar-se rapidamente; os signos transmitidos pela caracterização têm uma maior estabilidade, a sua mobilidade depende da mímica. A caracterização pode ser considerada como um entrave: no prefácio de *A Menina Júlia*, Strindberg exprime a sua desconfiança relativamente a uma caracterização que pode diminuir a finura da expressão do rosto, tão importante numa peça psicológica, e sugere aos actores que não recorram a ela ou que reduzam ao mínimo a sua utilização; a posição de Grotowski é mais radical: abaixo os artifícios, pinturas e narizes postiços; só pelo corpo o actor «pobre» passa de um para outro carácter, processo considerado mais «teatral» porque permite que o espectador assista à metamorfose.

A caracterização está em íntima relação com a iluminação, com a indumentária e até com o cenário: a variação dos focos luminosos valorizará a cor ou, por um jogo de sombras, esculpirá um rosto e dará relevo a um simples

traço feito a lápis. Para criar a ilusão, intervêm leis ópticas: um palco bastante iluminado parece aproximar-se da sala e inversamente: do mesmo modo, uma caracterização clara aumenta o rosto, aproxima-o do espectador enquanto que uma caracterização em tons mais escuros produz um efeito de afastamento, tornando o rosto mais miúdo. Genet, que se dedica à caracterização e se interessa pelas suas numerosas possibilidades (lembremo-nos de que, em *Os Biombos*, os espectadores assistem à pintura de um rosto) considera-a como um prolongamento do vestuário. Em resumo, a caracterização faz-se tendo em conta o tamanho da sala e o cenário, quer o rosto ou o corpo nele se confundam, quer dele se destaquem.

6. O PENTEADO

O facto de o penteado[1] fazer parte da caracterização e de, quase sempre, agir conjuntamente com o vestuário não o priva da sua possível independência. Sozinho ou aliando-se a outras linguagens, ele pode contribuir para revelar os gostos de uma personagem, ser um índice da sua idade e mentalidade, situá-la geográfica ou cronologicamente: no teatro romano, basta que o cabelo seja loiro, branco ou ruivo para estabelecer uma tipologia sumária das personagens — um galã, um velho, um escravo. Também a barba e o bigode podem indicar a classe social, a profissão ou o carácter da personagem, de acordo com convenções rigorosamente fixadas, num determinado tipo de teatro chinês. O bigode revirado do Capitão da *commedia dell'arte* contribui para exprimir a sua fanfarronice e podemos seguir

[1] Considerado, não como «aquilo que serve para cobrir ou ornamentar a cabeça» e que é parte integrante da indumentária, mas sim como «a maneira de dispor o cabelo» *(Robert)* e, por extensão, a barba e o bigode, integrados no mesmo sistema semiológico.

um outro «circuito mitológico»[1] na análise iconográfica de personagens modernas, no espectáculo de *Hair*, por exemplo.

Não existe qualquer relação proporcional entre a importância material do signo e o seu grau de significação. Assim, em *Akropolis*, parece ter sido atingido o ponto zero da neutralidade, pois que os cabelos são escondidos por um gorro enfiado até às orelhas; mas esta ausência de cabelo, embora contribua para anular a identidade das personagens, torna-se paradoxalmente bastante significativa relativamente àqueles seres aprisionados num campo de concentração. O oposto desta simplicidade temo-lo presente no fausto do Kathakali indiano: um imponente penteado de madeira, ornado de jóias e completado por uma cabeleira feita de longas fibras vegetais que descem pelas costas.

Excepto quando concretamente codificada — estando um determinado tipo de penteado obrigatoriamente ligado a determinada significação —, a linguagem do penteado só pode ser compreendida por referência ao contexto que permite saber, por exemplo, se o Capitão desgrenhado apanhou uma sova de Polichinelo ou se pretende fazer crer que acaba de sair dos braços de Colombina.

7. A MÁSCARA

Na classificação proposta por Tadeusz Kowzan, a máscara pertence, algo incoerentemente, ao mesmo sistema de signos que a caracterização. Com efeito, em relação ao seu suporte — o actor, a máscara goza de uma relativa independência; como objecto, pode até ser transportado, como um acusador ou apenas um «outro», na ponta de um pau, longe da cara, pelos actores do Bread and Puppet. A caracterização vai progressivamente fazendo parte do corpo, a máscara é distinta dele, produto acabado que modifica instantanea-

[1] Ver o artigo de Roland BARTHES, **Iconographie de l'abbé Pierre**, *Mythologies*, col. «Points», Paris, Seuil, 1970, pp. 54-56.

mente a aparência de quem a usa e obriga a um guarda-roupa, a gestos, a movimentos. Máscara completa ou meia máscara da *commedia* feita de pano, de papel prensado, de madeira, de couro, de arame ou de plástico,[1] só adquire vida com os gestos e os movimentos do actor,[2] com o jogo das luzes que têm de a iluminar até ao fundo dos olhos mas sem a esmagar (G. C. François, *L'Âge d'Or*, p. 84). A «máscara orgânica» de que atrás falámos a propósito da mímica e que é composta pelo actor, como em *Akropolis*, apenas com os músculos faciais, adoptando uma expressão fixa que se manterá durante toda a peça, responde de certo modo aos caracteres de objecto, distinto e acabado. Esta experiência, que pode indirectamente ser aparentada à do Kathakali indiano no qual a caracterização impede os movimentos dos músculos faciais, é a opção escolhida por Grotowski que a descreve como um «efeito de transubstanciação». A fixidez nega ao rosto humano (que ela coisifica) o seu carácter «animado», inscreve-se em contradição com a mobilidade do corpo que, por esse próprio facto, põe em evidência mas que também comanda.

A máscara é cheia de contradições: mostra o actor, mas este tem que mostrá-la; mais ainda, é projectada como uma outra dimensão mas projecta, por sua vez, aquele que a usa; sobrecarregada geralmente de marcas significantes,[3]

---

[1] É diferente o caso da máscara feita de uma espécie de massa de modelagem que pode ser totalmente modificada diante dos espectadores, em poucos segundos, pelo comediante experimentado. Contrariamente à caracterização, ela é independente do jogo mímico.

[2] O que é ainda mais verdadeiro para a máscara «neutra», que tem em si própria um grau zero de significação mas que, por um fenómeno de simbiose, é animada pela vida e pelo sentido da pantomima.

[3] Participando da riqueza significativa da máscara religiosa, festiva ou carnavalesca, a máscara teatral possui também o mesmo leque de possibilidades, permite a dissimulação, a transfiguração, a sublimação, a libertação, a simbolização, a revelação (ver Paul HOOREMAN, **Le masque**, *Clés pour le spectacle*, 9 de Maio de 1971). A chamada máscara neutra constitui um caso à parte.

consegue desviar os olhos do espectador do rosto para o corpo; falando, provoca o silêncio; delimitada num espaço, fechada, permite que o actor esculpa o seu próprio espaço, amplifique o seu gesto, o entregue para que seja compreendido; muitas vezes grotesca, invoca uma geometria despojada da linguagem gestual, uma transposição; intemporal, impõe uma «multiplicação do seu tempo de duração» (*L'Âge d'Or,* p. 53); a sua própria «duração amplifica e ao mesmo tempo pormenoriza com imensa precisão uma acção, um facto, um grito e confere aos signos desenhados e traduzidos um poder e uma ressonância mais fortes na percepção da significação»; marcada pela sociedade de referência, a máscara expande-se «no espaço do seu papel social», mesmo no Ocidente, onde muitas vezes foi utilizada como um simples acessório decorativo ou burlesco. «Com o seu poder representativo, a sua intensidade e o seu brilho, a máscara cria no espaço teatral uma força mágica que convida o público — finalmente — a um verdadeiro diálogo» (*L'Âge d'Or,* p. 53).

No entanto, ela impede a representação «natural» ou realista em primeiro grau; aliada aos gestos espontâneos do quotidiano, surge como um «objecto incómodo e morto», provoca, portanto, o «teatral», cria uma distanciação entre o actor e a personagem, podendo esta ser olhada e apresentada por aquele; impede a relação directa, imediata, espectador-actor, em proveito da relação espectador-personagem; estabelece, todavia, uma relação entre o espectador e a personagem na medida em que reenvia a um extra-texto sociocultural mais ou menos explícito.

A máscara condiciona um tipo de teatro, transposição do quotidiano, representação da designação, comunicação entre personagens e espectadores, personagens e actores, personagens entre si, etc. J. Copeau, Ch. Dullin, J. Dasté, J. Lecoq utilizam-na como instrumento pedagógico que permite ao actor descobrir todas as possibilidades expressivas do corpo. No teatro moderno, ela torna-se, portanto, num meio de reencontrar o teatral, de John Arden *(The Happy haven)* a Mehmet Ulusoy *(Nas águas geladas do cálculo egoísta)* ou Jean Genet *(O Balcão)*; da revista *The Mask,* de Gordon

Craig, ao *Círculo de Giz Caucasiano*, de Bertolt Brecht; das «enormes máscaras» de Artaud às de Peter Schumann do Bread and Puppet. Ariane Mnouchkine, no Théâtre du Soleil, fala em «fazer um espectáculo sobre a nossa época utilizando jogos de máscaras». Os comediantes mostram-se primeiro reticentes, depois interessados: «Quanto mais o trabalho avançava, mais eu me dava conta da liberdade e da força que a máscara me podia dar se eu conseguisse encontrar as regras a que o seu uso obriga», confessa Philipe Caubère em *L'Âge d'Or* (p. 30).

8. A INDUMENTÁRIA

A indumentária abrange todos os objectos, para além da máscara e do penteado, com que o actor se reveste para se apresentar em «cena»: fato, jóias e até alguns adereços que, num determinado código cultural, fazem parte do equipamento banal (a espada, por exemplo), adereços que se integram na indumentária na medida em que, na representação, são utilizados por si próprios. Assim como o silêncio é fala e a atitude movimento, também em teatro e no actual contexto sociocultural a nudez é vestuário.

Indumentária e ficção

No século XVII francês, a indumentária usada no teatro é a da moda de então e é pertença do comediante. Pressentida como signo da personagem e como signo do homem-comediante, reflecte a sua maneira de ser pessoal (gostos) e social (riqueza). No teatro «europeu», serve também por vezes para assinalar uma realidade não dramática e socio-económica (que pode ir até à publicidade de um costureiro famoso).

A procura de um fato neutro, entendido no sentido de fato-de-todos-os-dias do Senhor-toda-a-gente é a negação da indumentária teatral, fato independente da ficção, signo extraficção na representação de um universo fictício por

definição (uma vez que é representado); é deste modo que os actores do Living representam *Antígona*. Neste caso, o esquema da comunicação transforma-se. Efectivamente este género de vestuário permite (como elemento extraficção) que se estabeleça uma comunicação directa com o espectador; como não faz parte do mesmo nível mimético que os outros signos da «cena», só pode comunicar com eles pela imagem que projecta. Há então duas possibilidades: num caso, equivale em maior ou menor grau a alguns tipos de apartes de que já falámos como sequências extraficção da representação; no outro caso, é recuperado pelos outros signos intraficção, graças a um jogo de espelhos; signo opaco de um referente (precisão) intraficção ou voluntariamente extraficção (mas num desejo de designação relativamente à ficção». O «fato neutro» ainda nada mais é que a metamorfose do vestuário: cria um «ruído» de que são reflexo as reacções ainda contemporâneas de representações de Molière em fato citadino assim como as dos defensores da «cor local» que reagem perante um Polyeucte de gibão espanhol e gorro de plumas.

Roland Barthes, num artigo sobre as «Doenças da indumentária teatral» (*Essais critiques*, pp. 53-62), inventaria os principais perigos que espreitam a sua utilização. O primeiro destes males é «a hipertrofia da função histórica»,[1] nos casos em que a acção se situa ao nível do episódio e em que o vestuário se esforça por rivalizar com a realidade na sua procura de «veracidade arqueológica». Temos em seguida a «doença estética», «a hipertrofia de uma beleza formal sem relação com a peça». As qualidades estéticas de modo algum devem ser negligenciadas e só são pertinentes na

[1] Uma história da indumentária teatral poderia fundamentar-se parcialmente apenas no parâmetro da historicidade, tantas foram as formas de teatro que se definiram pró ou contra este princípio, pelo menos a partir do século XVIII: para a representação de *O Órfão da China*, em 1755, Lekain e Mlle. Clairon fazem um notório esforço de «autenticidade»; no mesmo sentido trabalha Talma, num *Brutus* em 1789.

medida em que forem capazes de participar no sentido global; em teatro, nunca deverão provocar um guarda-roupa gratuito, encarado como um fim. «A hipertrofia da sumptuosidade» qualifica o guarda-roupa cujo único mérito está no luxo dos fatos que, autónomos adentro da representação, atraem toda a atenção; é conhecida a utilização histórica deste processo com fins extrateatrais. Barthes propõe que, ao invés destes usos, a indumentária seja «um argumento» de «forte valor semântico» e que apresente «ideias, conhecimentos ou sentimentos» para serem decifrados. O caminho proposto por Brecht parece-lhe exemplar; o vestuário, ocupando na panóplia das linguagens dramáticas o lugar que lhe é devido, contribui para revelar o «gestus social», «expressão exterior, material, conflitos sociais», «esquema histórico particular que está na base de todo o espectáculo». Na perspectiva da «sua necessária submissão aos fins críticos do espectáculo», ele assume uma função de tipo mais intelectual que plástico ou emocional. Todavia, e mesmo quando é concebido como signo decifrável adentro da representação, pode ainda sofrer de vícios da forma: «indigência», «literalidade», «excesso de indicações», «inadequação», «multiplicação e desequilíbrio interno dos signos».

Funções da indumentária

A indumentária pode recorrer a um código simbólico totalmente arbitrário. Só a poderemos qualificar de símbolo (em sentido amplo) quando emana de um código sociocultural ou retórico extraficção: é o que acontece talvez com o teatro de Pequim no qual o tecido branco indica a pureza ou o luto, conforme for de seda ou de tela, e o preto a pobreza, a inferioridade ou a tristeza.[1] Pelo contrário, o facto de, para o Anjo da Guarda da alva Prouèze, em *O Sapato de Setim*, se ter escolhido o preto significando

[1] Ver MA HIAO-TSIUN, **Le théâtre de Pékin en Orient**, *Histoire des spectacles*, «Encyclopédie de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1965, pp. 369-372.

«o invisível, a noite, a penitência, o luto», não tem qualquer simbolismo no sentido em que o concebemos. Em teatro, o vestuário joga sempre com um certo simbolismo das cores, tal como acontece com a caracterização, o cenário ou a iluminação.

Quando o teatro recorre aos tipos, estes são quase sempre marcados por um vestuário específico. Assim, na *Commedia dell'arte,* o feroz Pulcinella é tão impensável sem o seu amplo fato branco que lhe dá um ar fantasmagórico como Arlequim sem o seu fato remendado, «patchwork» de pobre diabo obrigado aos malabarismos. Neste tipo de teatro, o fato pode ser duplo, aquando de uma representação, ficando o do tipo sob o da personagem: Arlequim, roupeira do palácio, por exemplo. Pode até ser bipartido, nas costas e à frente. Numa ou noutra das actualizações e na medida em que o fato de um tipo é voluntariamente assinalado, a presença deste funciona como um metatexto que remete para uma forma de teatro, uma representação adentro da representação.

Tal como a túnica de Nessus, a indumentária pode admitir caracteres predicativos, qualidades específicas cuja função é a de desencadear uma ou várias acções, ou identificar um ou vários personagens que desempenham na acção um determinado papel. Podemos calcular que numa peça anti-semita o aparecimento de uma calote na cabeça de uma personagem é suficiente para desencadear reacções. Também um cura disfarçado «incógnito» que outra personagem (anti-clerical) considera adjuvante, será remetido para um papel de oponente mal se veja o seu colarinho de padre; a sequência funcional será então interrompida e desviada. Foi um determinado tipo de cinema que nos habituou a este género de identificação. Para *Capitão Schelle Capitão Ecço,* de Rezvani, o guarda-roupa concebido por Patrice Cauchetier permite, por meio de analogias e disparidades, visualizar as relações entre os capitães e as mulheres, perante os «rangers e petróleo bruto». De um modo mais simples, o vestuário pode ser apenas o signo obrigatório de um papel, em função de um código retórico. Na tradição teatral chinesa, um vestido

de tons suaves, enfeitado com flores ou borboletas, indica um papel amoroso; no teatro isabelino, o traidor veste-se de negro.

Dum modo geral, o vestuário está relacionado com a personagem. Pode modificar suficientemente a estatura do actor de modo a que a maneira como o corpo foi moldado seja suficiente para a concepção da personagem; também o inverso é verdadeiro, a máscara pede o complemento de um fato e, por vezes, de um fato que deforme: «Pus na cara uma máscara de linhas circulares [...] Em volta desta máscara arredondada só podia construir um corpo redondo» (D. Valentin, *L'Âge d'Or,* p. 62). O vestuário, que em Barba é uma prótese, um elemento transformável, pressupõe uma longa aprendizagem, uma progressiva familiarização da parte do actor; participa intimamente no sentido da peça.

Estes casos de implicação da indumentária são sem dúvida menos correntes do que a função de ficha de estado civil que lhe cabe desempenhar. Tem também a seu cargo fornecer dados relativos à idade, ao sexo, à classe social, etc. É o que faz Beaumarchais que acompanha a sua trilogia de uma meticulosa descrição do guarda-roupa, descrição que é um maneira de assinalar a personagem. Podemos, por outro lado, servir-nos dela para esconder o estado civil, mergulhando a personagem num anonimato onde as diferenças específicas se esbatem. Não podemos distinguir os gostos, a personalidade, a profissão, nem sequer a idade e o sexo das personagens de *Akropolis*. Os seus traços específicos são anulados por sacos esburacados, rasgados como a carne arranhada dos prisioneiros de um campo de extermínio. Os uniformes desenhados por Josepc Szajna, antigo deportado de Auschwitz, ajudam a entender melhor as relações entre as personagens, irmanadas numa infra-existência comum.

As funções não são estanques: na togata romana, o vestuário diferenciado do homem livre (toga), do escravo (túnica) e do viajante (manto) tanto pode ser concebido como signo de personagens como de tipos ou de papéis; o mesmo acontece, *grosso modo,* na *commedia dell'arte*. Quando há disfarces ou no caso particular do travesti, está-se a enganar

outras personagens ou os espectadores quanto ao sexo da personagem ou do actor. A indumentária é então ao mesmo tempo signo de uma personagem e/ou de um papel e contra-signo da personagem ou do actor dissimulados. É sabido que, até ao início do século XVII, as personagens femininas, especialmente na farsa, eram representadas por homens. Podia-se então ver um homem travesti adoptar a conduta da esposa Perrine em *A Querela Ultralicenciosa de Gaultier Garguille e de sua mulher*. O problema complica-se no jogo de mistificação em que se baseia a intriga de *A Noite dos Reis:* Viola tem um irmão gémeo, Sebastião, com o qual se confunde quando se veste com trajos masculinos; como sabemos que na época de Shakespeare os papéis femininos eram desempenhados por rapazes, deparamos, nesta peça, com o travesti-personagem de um travesti-actor.

A nudez, explorada ou não por si própria quando num teatro erótico se dramatiza o acto de despir a roupa, transforma-se em vestuário e é portadora de sentido, tanto em Grotowski como em Schechner ou em Beck. No final de *O Príncipe Constante* encenado por Grotowski, o Príncipe fica nu, natureza humana sem possibilidades de evasão ou de defesa. No *Dionysos* encenado por Schechner, a nudez reveste-se de um carácter de rito sagrado. Em *Frankenstein,* a seguir à atmosfera sufocante do quadro sobre a civilização alienatória e tecnocrática, a equipa de Malina e Beck procura uma saída para a esperança, não num céu hipotético mas num *Paradise Now* onde foram abolidas todas as barreiras, causas de dissensão:

> Não tenho o direito de viajar sem passaporte
> Não sei como fazer cessar as guerras
> Não posso viver sem dinheiro
> Não tenho o direito de fumar *haschisch*
> Não tenho o direito de me despir.[1]

---

[1] Extracto citado por Jean JACQUOT, **Le Living theatre,** *Les voies de la création théâtrale,* t. I, p. 249.

A importância do guarda-roupa pode ir até ao ponto de adquirir um valor autónomo e se transformar em personagem, mantendo então relações dialécticas com as outras personagens. Na sequência X de *Kaspariana,* encenada por Eugenio Barba, «o avô dança com uma parte do seu amplo fato negro e trava com ele uma luta sufocante [...], o actor luta com um elemento que parece sair de si próprio, o seu próprio fato que é ao mesmo tempo parceiro e adversário, projecção híbrida da sua impotência e alienação.[1]

Por último, a indumentária pode adquirir uma função no sistema espacio-temporal: em *Tua para sempre, a tua Marie-Lou,* de Michel Tremblay, o único fato de cantora «western» usado por Manon, uma das raparigas, significa o Além. É o único signo que remete para um lugar que não seja a cozinha familiar, símbolo do não-regresso. Evocação de um local que faz parte da ficção mas que é representado de modo não muito diferente da evocação de um local extraficção (em *Os Biombos,* por exemplo, vemos aparecer em cena Said, vestido *como uma personagem de um livro infantil* ilustrado).[2]

9. OS ADEREÇOS

Numa tipologia das linguagens paraverbais, os adereços situam-se entre o cenário e o guarda-roupa; no entanto, a linha de demarcação é imprecisa: a espada, elemento da indumentária de Hipólito, torna-se adereço — prova de delito quando Teseu a encontra na posse de Fedra; os chapéus trocados à pressa entre Vladimir e Estragão em *À espera de Godot,* transcendem a sua definição primária numa cena de pantomima. Os adereços mantêm estreitas relações com o actor que os manipula, os usa, os utiliza para diversos

---

[1] C. AUBERT e J.-L. BOURBONNAND, **Odin Teatret-Holstebro: «Kaspariana»**, *Les voies de la création théâtrale,* t. I, p. 165.

[2] Tom MILNE, *Les voies de la création théâtrale,* CNRS, t. III, 1972, p. 96.

fins. Atribui-se-lhes relativamente pouca importância, sem dúvida para os distinguir do cenário; no seu dicionário da linguagem teatral, Alfred Bouchard designa-os por «portáteis» e *Robert* por «de pouco volume», critérios que nos oferecem dúvidas: deveremos considerar como tal a carrinha da Mãe Coragem? T. Kowzan afirma que, se o adereço for «o único elemento significativo a par do actor», «poderá ser considerado como cenário». Inversamente, determinado elemento do cenário, efémero na representação, «deveria ser considerado como adereço» (*Littérature et spectacle*, pp. 163-164). Estes critérios qualitativos de tamanho e de importância remetem implicitamente para o sentido do adjectivo* «acessório»: o que é secundário, subsidiário ou até, por extensão, prescindível. O adereço revela, no entanto, quanto é importante quando faz parte do próprio título da peça: desde a medievalesca *Farsa Nova da Empada e da Torta* até à *Chicken Soup with Barley*, de Arnold Wesker, desde *Bandeira Branca*, de Tendriakov e Ikramov, até ao *Regresso dos Gansos Brancos*, de Marcel Dubé.

Adereços e ficção

Signos de objectos simultaneamente qualitativos e funcionais em *As Astúcias de Scapin* (o saco, o bordão), em *As Bodas de Fígaro* (a fita, o alfinete), signo de signos que são «a chave» de uma obra em *A Gaivota* de Tchekov (para Nina, a gaivota representa um desejo de liberdade frustrado);[1] utilizados com parcimónia em *Guilherme Tell*, de Schiller, encenado por L. Gessner, avassaladores em *O Combatente*, de Jean Vauthier e em quase todas as peças de Ionesco, semelhantes ao cadáver-objecto de *Amédée* que aumenta continuamente, os adereços podem intervir em todos os maqui-

---

* Em francês, o vocábulo *accessoire* pode ter o valor de substantivo (em português, «acessório, adereço») e de modificador adjectivo (em português, «acessório») (N.T.).

1 Cf. P. BOGATYREV, **Les signes du théâtre**, *Poétique*, n.° 8, 1971, pp. 517-530.

nismos da representação e imiscuir-se na intriga. A pistola, instrumento causador da morte de Lövborg e que, na véspera, Brack vira nas mãos de Hedda Gabler, serve de pretexto para a chantagem que vai fazer junto da jovem; uma outra pistola permitirá a Hedda Gabler escapar ao seu domínio, suicidando-se.

Os adereços mantêm com as personagens relações estreitas e até de interacção. Uma bola de borracha azul e branca é a única «personagem» em cena na primeira parte de *Deus Tentado pela Matemática,* de Arrabal. O relógio de pêndulo de *A Cantora Careca* atreve-se a «dialogar» com o Sr. e Sr.ª Smith que são de opinião de que «ele tem espírito de contradição». Em *Akropolis,* um chapéu alto enfeitado com um véu serve de noiva a Jacob. Inversamente, o actor pode coisificar-se. O *Dr. Fausto,* na versão de Ch. Marlowe, também encenado por Grotowski, renuncia a todos os adereços, ou antes, são os actores que desempenham as funções destes: um cortesão serve de alimento ao Papa, uma mulher metamorfoseia-se num livro que Fausto lê, procurando decifrar os segredos da Natureza. Os «papéis de pouca importância» podem servir de adereços ou incorporar-se no cenário: o encenador Okholopkov utiliza «o actor-cenário», «o actor-móvel», «o actor-adereço».[1] A análise do objecto teatral deverá, portanto, fazer uma rigorosa distinção entre objectos-personagens *(O Leque)* e objectos que são apenas indicativos de uma época, de um meio ou de um indivíduo (o famoso chapéu de coco das personagens de Beckett). Haverá também que verificar o inverso, ou seja, se as personagens se transformam, por sua vez, em objectos, estudar, enfim, as conotações temporais que a presença do objecto frequentemente implica: passado, presente ou futuro. Em Beckett, os objectos são um meio para «fazer passar o tempo», um derivativo da acção central. Sozinhos, o pente, a lima de unhas, o *bâton,* a escova de dentes de Winnie ou o jornal semeado de «anún-

[1] Ver J. HONZL, *La mobilité du signe théâtral,* pp. 11-12.

cios diversos» de Willie simbolizam os momentos irrisórios da vida quotidiana face à morte lenta que é o Tempo.

Extensão do signo

Consequentemente, há que fazer um inventário do objecto, inseparável de uma análise da sua estrutura e da sua significação adentro da obra.[1] Em teatro, o objecto deixa de ser neutro pelo facto de ter forma, cor, um lugar em cena, pela sua vizinhança com outros objectos, pela importância que lhe é atribuída, pelo modo como, em resumo, é interpretado. Na representação, o objecto ora serve de suporte à significação, ora é matéria «plástica». A ficha sinalética e estatística proposta para o romance por Claude Duchet parece-nos utilizável no que respeita ao teatro: inscrição do número de objectos, frequência com que aparecem na peça, distribuição topográfica ou social, função «realista» (objectos profisionais, domésticos ou decorativos), lugar de origem, modo de aquisição, etc.

O objecto de teatro ou adereço pode assumir a tripla função que Duchet atribui ao objecto do romance: informação, signo e valor. Porque dá informações sobre um mundo extraficção, porque define uma visão do mundo, porque vai buscar o seu sentido à obra à qual, paralelamente, confere sentido, temos que considerá-lo numa perspectiva simultaneamente «sociológica» e «estética». Tal como no romance, o objecto, integrado na orgânica da trama dramática, poderia, segundo uma fórmula inspirada em Greimas, ser assunto de uma análise estrutural fundada nos «três eixos actanciais do desejo, da comunicação e da luta».

O objecto teatral evolui, tem a sua história própria, quanto mais não seja a história, reduzida ao mínimo, do seu aparecimento e desaparecimento ao longo da peça. Por vezes os adereços são apenas elementos que permitem o reconhe-

---

[1] Sobre este assunto ver Claude DUCHET, **Roman et object: l'exemple de «Madame Bovary»**, *Europe*, Setembro-Novembro de 1969, pp. 172-201, em que nos baseámos para este trabalho.

cimento do local: uma mudança de cenário reduz-se a uma mudança dos objectos; mas todo o sistema da obra pode ser organizado em volta de redes ou séries de objectos, ordenados segundo dois eixos: um, sintagmático, que, à medida que decorre a representação e como se de uma linha horizontal se tratasse, vai aproximando as ocorrências e avatares de um mesmo objecto que pode ser transformado, alterado, mudar de sentido, de função, etc.; o outro, paradigmático, que, na densidade do texto, estabelece verticalmente redes ou sistemas de correspondência de objectos intercomutáveis. É conhecida a correspondência que o teatro de Beckett estabelece tanto entre duas obras como adentro de uma mesma peça: o «lençol velho» que tapa os dois baldes de lixo de *Fim de Partida* tem a sua réplica exacta no «lençol velho» que cobre a poltrona de rodas, mas tem também uma correspondência mais significativa no lenço manchado de sangue desdobrado sobre o rosto de Hamm ou nas toucas de dormir de renda de Nagg e de Nell e todos, num comum acordo, simbolizam a mortalha. Há correspondência, nas peças, entre a «corda» com que Estragão se vai enforcar e o revólver de Winnie, objectos libertadores, que inspiram desejo e repulsa e que nunca serão utilizados. Os baldes de lixo e a poltrona móvel de *Fim de Partida* têm o seu prolongamento nas três jarras de *Comédia*, de gargalo estreito a paralizar o pescoço das personagens e, simbolicamente, na imagem do caixão que vota o homem a uma morte impotente. A corda de *À Espera de Godot* — que, para Beckett, é preciosa devido à riqueza semântica e simbólica da palavra (corda, laço, união, amizade, etc.) e à utilidade polivalente do objecto — inaugura uma série que é ao mesmo tempo paradigmática e sintagmática: a corda com que Estragão segura as calças é a mesma que liga Pozzo a Lucky, mas pode deixar de ser corda-cinto, objecto utilitário, e transformar-se no conhecido objecto de morte. Mais do que destas séries paradigmáticas, o teatro é rico em transformações sintagmáticas que faz recair sobre um objecto. Em teatro, a vassoura, a bengala ou a espada podem não só alargar o carácter utilitário que lhes é inerente, transformando-se

numa arma que serve para bater em alguém ou prolongando a mão para colher um fruto, mas ainda transformarem-se em pássaro, em cavalo, assim como o corta-papéis do insignificante rato de biblioteca se transforma no punhal com que vai abater o tirano. A estas modificações das funções do objecto correspondem diferentes efeitos como, por exemplo, a ironia, quando, em *Henrique III e a sua Corte,* o lenço da Duquesa de Guise se transforma em instrumento de morte, virado contra o amante; efeito mais poderoso ainda quando o objecto polivalente é articulação da peça, como acontece em Goldoni, com a trajectória caprichosa do leque que passa de mão em mão e que, de simples presente, passa a objectivo final. Em *As Bodas de Fígaro,* a poltrona representa o eixo central da acção, a armadilha movediça: à volta dela, em cima dela, atrás ou perto dela, Suzana, Querubim e o Conde encontram-se alternadamente em posição de agressor, de vítima, de oponente ou de adjuvante, expostos aos olhares de uma testemunha perigosa: Basílio.

10. A ILUMINAÇÃO

A iluminação no teatro tem sido objecto de estudos que se têm debruçado sobretudo sobre a sua evolução histórica ligada à sua utilização técnica. Luz do dia numa tetralogia grega ou num mistério medieval, recursos ainda inexplorados do *laser,* a sua história é também a do progresso da tecnologia neste domínio; as etapas mais marcantes são as candeias, os lampiões de azeite, de gordura animal, os candeeiros de azeite, os candeeiros públicos, os de roldanas, o gás, a lâmpada e a lâmpada incandescente de Edison em 1879.

Inicialmente, a iluminação tem um carácter utilitário, um meio ao serviço das outras linguagens, que torna acessíveis e a que dá realce; graças aos candeeiros de azeite, e mesmo através da cortina de fumo que provocam, consegue-se distinguir razoavelmente um cenário em perspectiva, desenhado no pano de fundo, ou, com os reflectores de lata

dos candeeiros, orientar sobre os actores os raios luminosos. A luz eléctrica é também rapidamente aproveitada para criar efeitos espectaculares com aparelhagem relativamente simples: simulação do fumo, da neve, das nuvens... Com ela, é possível tornar mais palpável uma determinada atmosfera ou um determinado dia, delinear um espaço de representação. Por isso implica uma utilização diferente das outras linguagens. Modifica a concepção da indumentária e da caracterização; contribui para a evolução do cenário mostrando a sensaboria dos panos de fundo pintados; por vezes chega mesmo a substituí-lo: em *D. João,* encenado por Jean Vilar, a imaterialidade dos feixes luminosos perpendiculares evoca as colunas do inquietante túmulo do Comendador, melhor do que qualquer pasta de papel. Transforma a representação do autor, aumentando o efeito da mímica ou de um gesto, a sombra projectada por uma personagem na encenação de *Hölle, Weg, Erde,* de Georg Kaiser, feita por Viktor Barnowski, ou multiplicando uma silhueta em *Kain,* de Gyron, dirigido por J. Tralow; no teatro-oficina de Joseph Chaikin, do Open Theatre, os corpos e a luz conjugam-se para modelarem o espaço: «Os membros do grupo estavam nus, aglutinados numa escultura, enquanto um dos actores deslocava uma vela em frente e à volta daquela escultura viva, explorando e revelando a si próprio e ao público, com o movimento incessante da vela, formas novas e originais». Ou então, aquando do trabalho comum de uma encenação, um actor, num aproveitamento pragmático, físico, da luz, traça a sua área de representação em função da forma elipsoidal ou circular que ela desenha ou por causa do calor que dela se desprende.

A iluminação tem também incidências notáveis na relação palco-sala. No século XVII, no teatro à italiana, o espectáculo não se desenrola apenas no palco mas também na sala que, durante a representação, se mantém iluminada e onde o público dos balcões e camarotes, socialmente compartimentado pela arquitectura do teatro, constitui ele próprio um espectáculo. No início do século XX, as luzes, que durante a representação incidem apenas sobre o palco, fazem con-

vergir para o espaço cénico os olhares dos espectadores e acentuam por isso mesmo a separação do palco-sala deste tipo de teatro. A fronteira que divide o teatro em duas zonas nitidamente circunscritas só muito mais tarde será timidamente franqueada. Então, haverá projectores subitamente apontados para um grupo de espectadores ou varrendo a sala ou iluminando-a durante um período da representação mais ou menos longo (encenação de *Marat-Sade*, de Weiss, por Peter Brook). Ao mostrar as fontes de luz ou ao apresentar um quadro importante «sob uma luz muito crua», Brecht pretende libertar o teatro da sua «dissimulação», da sua «magia fabulatória», dos seus «velhos truques de ilusionismo».

No teatro realista, onde espectador e actor partilham o mesmo espaço, tentou-se de algum modo individualizar a iluminação. Pode acontecer que o espectador tenha que se deslocar conforme as exigências da representação, tenha de escolher uma determinada área ou colocar-se a um determinado nível dos andaimes e a uma determinada distância, tenha que escolher a sua perspectiva na rede de fontes luminosas. Em *The Tooth of Crime*, dirigida por Richard Schechner, «público e actor, na opinião de J. N. Rojo, lutam um com o outro para encontrarem um lugar iluminado ou na sombra [...], o que cria um sentido real da competição pela posse de um lugar ou pela obtenção de uma vantagem, exactamente como acontece com a concorrência de que trata a peça».[1]

A multiplicidade das funções das luzes revela a flexibilidade desta linguagem que se serve das cores, se desloca, varia de intensidade, utiliza a projecção móvel e imóvel, se inspira nos processos cinematográficos tais como os primeiros planos, as fusões» e os «encadeados», assegura a coesão entre os diferentes meios de expressão cénica que

---

[1] **Propos sur l'éclairage dans le théâtre d'environnement**, *Travail théâtral*, n.º 14, Inverno de 1974, p. 37.

também valoriza.[1] Vemos as luzes a marcarem o ritmo de uma peça, separando os actos, vemo-las revelar um estado de alma quando um cone luminoso[2] incide sobre o isolamento desesperado de uma personagem, vemo-las intervir na acção marcando uma ruptura ou criando um elo entre personagens, indicar a passagem do tempo, sugerir uma atmosfera, realçar as passagens da «realidade» ao onirismo, adquirir um valo metafórico, simbólico.

A iluminação é muitas vezes índice das diferentes hierarquizações momentâneas que o encenador instaura nas linguagens teatrais; com um ângulo de focalização são reveladas as suas opções.

11. MÚSICA E SOM DE FUNDO

J. Copeau pretendia que «tragédia, comédia e drama, quando correctamente concebidos para o palco [...], se articulam segundo movimentos, se desenvolvem segundo ritmos, se ordenam segundo uma arquitectura que são não apenas análogos aos da música mas até de essência musical».[3] Embora menos metaforicamente, o texto dramático (quando existe) já não seja composto como a declamação do antigo

---

[1] A iluminação de um adereço pode provocar a sua dramatização, tal como acontece em cinema com o grande plano ou *insert* de um objecto. O efeito poderá verificar-se tanto na zona iluminada como na que é deixada voluntariamente na obscuridade, segundo um princípio de reversibilidade dos contrários que já mencionámos frequentemente.

[2] Em *Tristão e Isolda*, encenado por Svoboda, a luz «materializa a transfiguração dos heróis na morte: 108 projectores de baixa tensão estão agrupados num círculo invisível, rodeando com os seus feixes unidos e erguidos para o céu a plataforma central onde termina a espiral do dispositivo, e a luz eleva-se numa coluna maciça e impalpável, testemunho de uma espiritualidade omnipotente». (D. BABLET, *Svoboda*, p. 97).

[3] **Adolphe Appia et l'art de la scène**, *Cahiers Renaud-Barrault*, Juliard, 1955, pp. 92-97.

drama ou a do Nô clássico, nem por isso música[1] e som de fundo deixam de ser elementos constituintes e importantes da representação.

A música estrutura o tempo de duração da acção segundo uma harmónica combinação de elementos sonoros que obedecem a regras, variáveis conforme os países e as épocas; o som de fundo abrange todos os efeitos sonoros que não pertencem nem à fala nem à música; os ruídos — vibrações não periódicas — podem provir de múltiplas fontes, entre elas o corpo (sobretudo a voz) e chegam ao espectador directamente ou por intermédio de um material de gravação e de difusão.[2] A fronteira entre música imitativa, música concreta e som de fundo é flutuante; testemunho disso é o próprio título dos proféticos *Études de bruits*, de Pierre Schaeffer, nos quais o primeiro ruído apontado resultava de uma lata de conservas vazia, rolando num plano inclinado.

Apesar das diferenças de meios e de efeitos existentes entre ambos, nem por isso música e som de fundo, arquitecturas móveis e evanescentes de uma peça, deixam de compartilhar frequentemente funções comuns ou complementares. O poder evocador de uma atmosfera, o de sugerir uma tonalidade constitui provavelmente, de entre as suas funções, a que é explorada com maior frequência. O ranger da «corrente das gruas», «apitos ao longe», «a sereia dos docks» contribuem para recriar o ambiente animado de um porto, por exemplo o velho porto de Marselha, onde evoluem as personagens de *Mário*, de Pagnol. O poder sugestivo da música e do som de fundo pode acompanhar toda a peça ou realçar apenas uma situação ou um estado psicológico, pode con-

---

[1] Concordámos em não fazer aqui o estudo dos problemas de géneros dramáticos mais ou menos invadidos pela música, como a comédia musicada, a peça de pequenas árias, etc., em trechos onde a música é o mais importante (*a fortiori*, a ópera). J. Svoboda declarou, e com toda a razão, que o estudo de tais problemas técnicos é muito diferente dos do «teatro dramático».

[2] Entende-se por «som de fundo», em sentido restrito, a operação pela qual os ruídos são reconstituídos artificialmente.

centrar-se sobre uma personagem e indicar a classe social a que pertence (*As Almas Mortas*, de Gogol, ou *O Burguês Fidalgo*, II, V, quando o Sr. Jourdain se veste «ao ritmo de uma sinfonia»). Um determinado tema musical pode sugerir um gesto ou uma atitude precisa, como acontece no espectáculo tradicional do Laos em que um código musical actua como duplo do código gestual. Encontramos uma interacção de tipo diferente num teatro de investigação como o Open Theater: em *Mysteries and Smaller Pieces*, conforme o exercício proposto por Joseph Chaikin, um actor cria uma associação som-movimento e transmite-a a um outro que, por sua vez, a transforma, e assim vai sucedendo até que todo o grupo adopte em coro uma delas.

A música pode intervir também na análise actancial, sublinhando as relações entre as personagens, tal como acontece em *A Segunda Surpresa do Amor*, de Marivaux, de acordo com as indicações do encenador Roger Planchon. Mais ainda: assim como, no drama de Wagner, a orquestra não é um simples acompanhamento ou suporte para as vozes mas traduz a acção servindo-se da linguagem que lhe é própria, dialoga com o texto cantado, ajuda a seguir a evolução das personagens, reforçada pelas interferências do *leitmotiv*, também no teatro a música e o som de fundo podem emancipar-se a ponto de se transformarem em personagens. Em *O Rapto de Scapin*, Claudel acentua que «o papel do arauto é desempenhado por um cornetim de pistões que disserta brilhantemente sobre as leis e os privilégios da Comédia» e que «o auditório, representado por diversos instrumentos da orquestra, exprime os seus sentimentos (reparos, aprovação, dúvidas, objecções, pequenos fragmentos de discussão)»; em *Palavras e Música*, de Beckett, a música serve de personagem; em *O Combatente*, de Vauthier, embora não seja explicitamente identificado como uma personagem, o som de fundo, muito elaborado, pode ser considerado como um interlocutor em luta com a personagem; o encenador Ken Dewey, quando quis renovar a representação do *Malentendido*, de Camus, e comunicar a sua mecânica interna ser-

vindo-se de um meio sonoro, substituiu algumas passagens pela música de Edgar Varèse.

A música é, com frequência, relacionada de perto com a fala. De certo modo, pode emanar dela, desenvolvê-la e amplificá-la, tal como o pretende Claudel; assim funcionam em paralelo sistemas de signos concordantes, cujo impacto sobre o espectador se pretende tornar mais e mais forte. Em Brecht, a música revela-se autónoma em relação às palavras; de modo algum tautológica, entra, pelo contrário, em relação dialéctica com um texto que pode ser contradito por ela, uma vez que uma música arrebatadora contrasta significativamente com uma cena entristecedora. Em vez de se situar num único registo afectivo, pode desentoar e constituir um apelo à inteligência crítica do espectador. Propondo uma «maneira de cantar o song», Brecht convida a «falar-contra-a-música»; esta cria então um efeito de ruptura, «intermédio» que se imiscui na estrutura da peça épica.

Os elementos sonoros de uma representação podem também desempenhar um papel na estruturação do espaço dramático, o aqui, espaço fictício representado, e o algures, espaço fictício evocado. Os limites do espaço de *Deus Tentado pela Matemática,* de Arrabal, são definidos por um cenário sonoro. O traçado do espaço cénico pelo som pode parecer menos preciso, menos pontual que aquele que é representado pelas luzes. Música e som de fundo podem, todavia, delimitar as áreas de representação de uma cenografia magnificente (em *O Comércio do Pão,* dirigido por Karge e Langhoff, as cinco fontes sonoras contribuem para estabelecer a arquitectura das áreas cénicas) ou ligá-las umas às outras; o som pode traduzir o movimento, de um ponto a outro do espaço cénico cujos limites pode também modificar. Tem implicações com o tempo, pura indicação factual e pontual da hora, com um efeito do som de fundo (relógio, sino) ou sinal do ritmo de representação, quer a música dê apenas a impressão da passagem do tempo quer, segundo a fórmula de Appia, ela «comande a duração e a sequência dos episódios» ou quer seja também «considerada do ponto de vista representativo como sendo ela própria o tempo».

Finalmente, e tal como as luzes, a música e o som de fundo contribuem muitas vezes para estabelecer um certo tipo de relação palco-sala, quer se trate de provocar dois blocos estanques ou, pelo contrário, de integrar espectadores e actores. Artaud, como depois dele o Living Theatre, vê no som um estímulo privilegiado em função da «sala»; bate-se pelo «uso de uma linguagem» destinada aos sentidos na qual «barulho, gritos, vibrações investirão contra o espectador» a fim «de agir directa e profundamente sobre a sensibilidade», propõe a utilização de «vibrações sonoras totalmente desusadas» ou de «ruídos insuportáveis, lancinantes» (*Le théâtre et son double,* pp. 144-145).

12. O CENÁRIO

Cenário, «indumentária da peça», diz Jouvet. «Que cada indumentária seja ela própria um cenário», responde Genet numa carta dirigida a R. Blin (*Les voies de la création théâtrale,* t. III, p. 27). Puros jogos de palavras e de imagens? Extensão do guarda-roupa «que se ajusta aos actores-personagens, o cenário pode assumir algumas das funções daquele e sem dúvida sofrer também dos mesmos «vícios de forma», das mesmas «doenças»: hipertrofia da «função histórica» ou «de uma beleza formal sem relação com a peça». O termo *cenário,* ao atravessar os séculos e particularmente o século XIX, trouxe consigo conotações hipertróficas de ilustração ou de descrição que por vezes ocultaram a sua simples denotação de «conjunto dos elementos que tem por fim a organização do espaço cénico»,[1] em função do local da ficção.

Na falta da descrição, que normalmente ocupa um lugar considerável na narração romanesca, é às indicações cénicas e ao diálogo que teremos de ir buscar as informações sobre

[1] *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914,* Paris, CNRS, 1965, p. 389.

os aspectos topográficos do espaço.[1] Os «Examens» de Corneille e o «Argument» que precedia algumas peças do século XVII, a correspondência ou as entrevistas concedidas pelos autores dramáticos dão-nos também, em graus diferentes, indicações de espaço; mesmo assim, temos que nos lembrar de que esses dados não estão integrados na trama da ficção e de que, por essa razão, têm que ser apoiados por elementos internos da peça. Por isso nem sempre será fácil representar graficamente o espaço em que a acção dramática se desenrola. No teatro clássico francês, por exemplo, quase sempre o autor se mantém cautelosamente na imprecisão do local público, do gabinete ou do vestíbulo; por vezes arrisca-se a mais pormenores. Podemos então interrogarmo-nos sobre o alcance dos dados topográficos. Porque é que os primeiros versos de *Berenice* dão tantas indicações, enquanto que *Fedra* começa com uma vaga alusão à «amável Trezena»? Haverá alguma relação entre a imprecisão do espaço dramático, sejam representados um ou vários locais, e a estrutura da peça?

Quando é preciso concretizar, um pouco que seja, o pormenor da configuração espacial, outras questões se levantam. Qual a forma do espaço onde se desenrola a ficção e que há que representar no palco? É aberto ou fechado sobre si próprio? Está centrado num local único como em *Julgamento Secreto*, de Sartre, *As Cunhadas*, de M. Tremblay, *Um dia na Morte de Joe Egg*, de P. Nichols, ou *À Espera de Godot*, de Beckett? É bipolarizado como em *Eleutéria* do mesmo autor? Dispersa-se por uma imensidão de lares mais ou menos afastados e independentes uns dos outros como em *Campo Público diante de Duas Cadeiras Eléctricas*, de Armand Gatti? Ideal de concentração, podendo provocar efeitos entre si muito diversos, a unidade de lugar parece adaptar-se muito melhor ao trágico do que ao cómico; mencionamos a este propósito os cenários móveis e simultâneos

---

[1] R. BOURNEUF sugeriu já um estudo deste género para a obra romanesca em **L'organisation de l'espace dans le roman**, *Etudes littéraires*, Québec, Abril de 1970, pp. 77-94.

das comédias de «boulevard» que se opõem ao cenário fixo de algumas tragédias. A unidade de lugar exprime a asfixia de *Julgamento Secreto* ou a impotência de *À espera de Godot:* o contraste, por vezes violento, entre a imobilidade, a permanência do cenário e a mobilidade das personagens ou da fala é com frequência explorado em oposição ao riso. A progressiva degradação de *Oh! Que dias felizes,* aliada à actividade febril de Winnie, tem algo de burlesco; a nota trágica é dada pelo local, sempre o mesmo.

Para salvaguardar a unidade de lugar, o abade de Aubignac recomenda que se recorra ao recitativo que «introduzirá» no teatro, sob a forma de narrativa, a parte da acção que decorre noutro local: reconhecimento implícito do aqui e do algures. Nenhuma obra dramática pode passar sem referência a um outro local, diferente do que é representado, quanto mais não seja por referências mitológicas, alusões veladas, antecipações, reminiscências, divagações (Moscovo, em *As Três Irmãs,* de Tchekhov), a entrada ou a saída de um objecto ou de um protagonista. O mensageiro representa por excelência a personagem que dá acesso a esse algures para onde vai e donde vem. Se a chegada de uma carta ou a intrusão de um objecto estrangeiro no espaço fictício introduzem correntemente um outro local, o telefone é talvez o intermediário mais eficazmente utilizado no século XX: sabemos que o partido que dele tirou Jean Cocteau em *A Voz Humana,* quando uma mulher chorosa desempenha toda uma cena falando ao telefone e, com os seus silêncios e palavras, impõe a presença de um algures onde está o amante (que não é ouvido pelos espectadores).

R. Barthes introduz um local suplementar no seu estudo sobre o teatro de Racine, no qual distingue três lugares trágicos: *a Câmara,* «antro mítico», «local invisível e temível onde se oculta o Poder», *a Ante-Câmara,* «espaço habitual de todas as sujeições», «local cego, passagem ansiosa do segredo à efusão, do medo imediato ao medo falado», *o Exterior* que representa «a extensão da não-tragédia» e que «contém três espaços: o da morte, o da fuga e o do acontecimento» (*Sur Racine,* pp. 18-20). Podemos contestar esta descrição

interpretativa do espaço dramático de Racine, onde sair de cena equivale a morrer, no entanto a verdade é que Barthes põe em relevo um aspecto essencial deste teatro (a falta de dados topográficos precisos corresponde paradoxalmente a uma valorização semântica do local cénico) e lembra que, em teatro, é importante saber se, para passar de um a outro local, há ou não um limiar, uma espécie de zona mediana que não podemos verdadeiramente designar por «lugar» mas que por vezes desempenha na peça um papel importante. Estamos a pensar nas portas ou reposteiros atrás dos quais, no teatro de Racine, se espia, se espera ou se morre. R. Barthes chamou a atenção para a importância da porta, «objecto trágico que exprime simultaneamente a contiguidade e a troca, o roçar do caçador pela sua presa», e do seu «substituto activo», o *véu* que «não é uma matéria inerte destinada a ocultar» mas sim «pálpebras, símbolo do Olhar velado». Muito mais que as paredes do serralho e do palácio que aprisionam os heróis de Racine num «julgamento à porta fechada» mais sufocante que o de Sartre, as portas e os reposteiros representam grades que fazem com que a personagem em cena se sinta agredida, vigiada por aquele que, nos bastidores, morre por não poder possuir, a não ser pelo olhar, o ser aprisionado de quem espreita a menor reacção, o menor suspiro, com uma «avidez infeliz».[1]

Estes falsos lugares ou lugares de transição ligam-se directamente ao problema da simultaneidade temporal, pois que quase sempre representam também uma transição no tempo. Utilizando-os, é possível fazer com que duas acções existam simultaneamente no palco e com que a segunda — que é tão pouco «acção» em sentido próprio como portas e reposteiros são lugares reais — marque, precisamente pelo seu carácter à primeira vista anódino ou insignificante, um momento determinante da peça. É porque Cândida, em *O Le-*

---

[1] A expressão é de Jean STAROBINSKI que, em *L'oeil vivant* (Paris, Gallimard, 1961), consagra dois importantes capítulos ao olhar na obra de Corneille e de Racine. Ver também as páginas de B. DORT sobre o lugar secreto em Racine, *Théâtre public*, Seuil, 1967, pp. 34-40.

que, de Goldoni, vê o gesto de Evaristo dando a Jeannine o leque que ela julgava ser para si, que o desprezo se torna dramático e depressa nos apercebemos de que, nesta peça como em muitas outras, tudo é construído a partir de olhares oportunos, de gestos mal interpretados, e de que, para além destes sucessivos equívocos, não se passa praticamente nada. Não se deverá, portanto, subestimar a importância e o papel, muitas vezes dramático, destes lugares de transição que são frequentemente excluídos do espaço teatral só porque não sabemos como classificá-los.

A par com esta questão, há ainda que saber se o dramaturgo indicou como se efectuaria a passagem de um a outro lugar ou se deixou ao encenador o cuidado de resolver o problema, baseando-se no texto. Para a representação de cenas, simultâneas ou não, desenrolando-se em locais diferentes, há que prever aquilo a que J. Schérer chama o «travelling», o processo que consiste em fazer «com que o olhar do espectador siga uma personagem que se vai deslocando por vários cenários contíguos» (p. 180) ou então o «travelling invertido» quando são os locais que se «movem» e não as personagens. O dramaturgo pode escamotear o problema ou, como em algumas peças barrocas, recorrer à «visão de conjunto», utilizando comodamente como intermediário o mágico que, à semelhança do narrador de *O Ciúme,* de Robbe-Grillet, mostra uma cena completa numa «bola de cristal encantada». Não é de modo algum indiferente, por exemplo, que se utilize o cenário simultâneo, o «plano de conjunto» ou a sucessão de cenários diferentes numa mesma área de representação: o primeiro pode ter como função manter o espírito do espectador preso a um «local» fascinante enquanto a acção decorre noutro local, ao passo que o plano de conjunto barroco procura multiplicar os efeitos de um espelho, de modo a criar a sensação de uma realidade da qual apenas são captados os reflexos e as múltiplas facetas.

Representação da leitura espacial

Para compreendermos bem esta passagem da «leitura» espacial para a representação da dimensão, escolheremos dois processos rela-

tivamente exemplificativos mas esclarecedores: o de Antoine, que é frequentemente relacionado com o «espírito experimental e científico do século», de que fala Zola no prefácio de *Teresa Raquin*, e o de Piscator, muitas vezes definido como político. No início do século, Antoine propõe que se fixe primeiro o «cenário», sem qualquer preocupação com o espectador nem com os acontecimentos que lá se desenrolarão, porque «é o meio que determina os movimentos das personagens e não a movimentação destas que determina o meio».[1] O «carácter inevitável» da acção e a atmosfera em que decorre são o produto de um cenário concebido com a ajuda de «posições» criadas ou combinadas de forma diferente para cada peça. A fim de que a ilusão da «realidade» seja completa, reduz-se a importância dos panos de fundo pintados, sobrecarregando a área de representação «com móveis dispostos em perspectiva», «à escala da decoração» e com uma «profusão» de «pequenos objectos» e de «acessórios miúdos» (p. 607). Esta simulação por meio do cenário do «quotidiano» familiar e conhecido procura ao mesmo tempo suplantar no actor a tentação de limitar a sua representação à «voz» e ao «rosto» e levar a uma exploração total do corpo, considerado mais eloquente do que uma tirada. Se os elementos do cenário estiverem dispostos como para uma experiência «in vitro», pode-se «tirar a famosa quarta parede» e dar ao espectador, não a representação de um universo fictício, mas uma representação condensada do mundo: tanto o palco como o modo de representar do actor entram em competição com a realidade do quotidiano.

Também Piscator pretende representar a realidade social do seu tempo, embora por vias diferentes. Se utiliza os dados históricos autênticos recolhidos no decurso de longos inquéritos, é «para produzir um documento político da época».[2] As reflexões de Piscator sobre *Rasputine* e sobre *As Aventuras do Valente Soldado Schweyk* permitem-nos ver até que ponto a utilização dos meios cénicos está ligada a uma intenção, a um efeito que se pretende provocar nos espectadores. Mencinonaremos apenas as projecções fílmicas e o famoso tapete rolante de Schweyk. A utilização do filme em *Rasputine* corresponde a três funções: didáctica, dramática e «editorial». Um prólogo filmado, utilizando sequências obtidas em múltiplas fontes, procura fazer o balanço antes do começo da acção propriamente dita: retrospecção familiar, quadro genealógico e político, miséria, fome, opressão

---

[1] André ANTOINE, **Causerie sur la mise en scène**, *La Revue de Paris*, 1 de Abril de 1903, p. 607

[2] A frase é de Léo Lania, mas PISCATOR emprega-a por sua conta em *Le Théâtre politique*, Paris, *L'Arche*, 1962, p. 169. Todas as nossas citações se referem a esta edição.

e repressão procuram mostrar que Nicolau II não é um fenómeno único, que a Revolução de 1917 é «o resultado, inevitável e determinante, de uma evolução secular» (p. 180). O filme dramático «intervém no desenrolar da acção» e «toma o lugar da cena falada», para, com algumas imagens rápidas, fornecer informações que a palavra não poderia ou levaria demasiado tempo a dar. O filme «editorial» (o tradutor francês emprega a expressão *filme documentário)* acompanha a acção à maneira de um coro: critica, acusa, faz propaganda directa ou «chama a atenção dos espectadores para as reviravoltas importantes da acção»; sobreposto à imagem cénica, pode acentuar o patético ou então, actuando como contraponto, contradizer os gestos e as palavras das personagens: por exemplo, enquanto os representantes de Krupp, de Creusot e de Amstrong dão vivas à civilização alemã, à democracia e à libertação de mundo, no plano de fundo perfila-se «a floresta fumegante dos fornos e das chaminés da indústria pesada», impondo a imagem do imperialismo guerreiro (pp. 181-182).

A adaptação teatral de *Schweyk,* de Hasek, é bastante difícil: o romance, inacabado, muito longo, põe em cena uma *personagem passiva* no meio de um contínuo movimento ambiente que ela parece não compreender. Como representar num solo imóvel esta mobilidade atordoante, sátira da guerra? Como «recriar o desenrolar épico das narrativas de Hasek» sem «pormenorizar demasiado os acontecimentos imaginados pelo autor», «sem contradizer» o próprio carácter do romance» (p. 198)? Piscator resolve a dificuldade fazendo com que o solo se mova: serve-se dos famosos tapetes rolantes em cima dos quais o actor representa e onde são colocados alguns acessórios. Para dar vida «ao palco do mundo» que gira em volta de Schweyk, Piscator utiliza um filme de desenhos animados violentamente «satírico e caricatural» no qual «os fantoches do exército, da polícia e da Igreja executam os seus movimentos horríveis e burlescos» (p. 206).

Schweyk surge, pois, como o único ser humano que se opõe ao «mundo fantástico», animado por títeres que representam «os tipos estereotipados da vida social e política da antiga Áustria» (p. 205). Paralelamente ao filme de desenhos animados, Piscator utiliza aquilo a que chama *o filme naturalista,* nas passagens em que pretende «criar uma determinada atmosfera para uma determinada cena: ruas de Praga, viagem em caminho de ferro, etc.» (p. 207). «Imagens muito calmas, que vão passando a ritmo de marcha» seguidas dos diapositivos desenhados (pp. 207-208). Para o final, Piscator previu «um filme contínuo de cruzes desenhadas, projectado por assim dizer do horizonte para o espectador» e sobrepondo-se a imagens fixas de soldados destroçados, mas o operador, aquando da projecção, esquece-se de abrir o diafragma.

Estes dois tipos de passagem da «leitura» dos locais à comunicação, assumidos por Antoine e Piscator, sublinham devidamente a íntima dependência de todos os elementos da organização cénica e as distorções a que ela os obriga. Numa representação, cada material utilizado como signo está disfuncionalizado, separado da sua função corrente.[1] A um crítico que lhe perguntava se alguma vez pensara realizar um cenário francamente «naturalista», J. Svoboda respondeu:

> Concebi um dia um cenário para a peça de Lilian Hellman, *As Raposinhas*. Poder-se-ia qualificar este cenário de realista com a condição de ressalvar o facto de todos os elementos cénicos — livros, chávenas, mobiliário — terem sido pintados no mesmo tom de cinzento. Os actores tinham que utilizar os objectos de uma maneira natural mas de tal modo que o efeito global fosse absolutamente irreal.

Muito mais do que um determinado aspecto do cenário (por exemplo, a escada, tão frequente em Gessner, símbolo do devir do homem), é o movimento de conjunto da organização cénica que retém a atenção dos cenógrafos e encenadores contemporâneos. No seu desejo de uma mais completa integração de todas as linguagens que fazem parte do espectáculo, eles pretendem criar um cenário versátil, cujas modificações correspondam à evolução da acção e ajudem a revelá-la. Para eliminar a contradição existente entre uma acção dinâmica e um cenário estático, Gordon Craig propõe que se confira a este último a mobilidade de que gozam já o actor e as luzes. Um engenhoso dispositivo de biombos dispostos de diferentes maneiras permite rees-

---

[1] D. BABLET conta este dito espirituoso de Tchekhov, muitas vezes lembrado por Meyerhold: «O palco é arte. Agarrem num bom retrato, cortem-lhe o nariz e, nesse buraco, ponham um nariz verdadeiro. Obteremos assim algum «realismo» mas o quadro ficará estragado.»

truturar à vontade o espaço e ligá-lo assim mais intimamente à evolução da ficção.[1]

A cinética cénica[2] procura reproduzir o ritmo temporal da acção: respeita a marcha contínua do tempo, inflecte a sua progressão acelerando-a ou tornando-a mais lenta, inverte a ordem dos segmentos temporais da ficção durante a representação; permite ainda evitar as rupturas provocadas pelo descer do pano: utilizar-se-á um palco giratório, um cenário que comporte várias áreas de representação, paredes corrediças, cenários com elementos móveis, telas, tudo o que puder marcar uma continuidade temporal assegurando uma sucessão ininterrupta de lugares.

Pondo os cenários a «representar», pode-se até fazer com que substituam as personagens como acontece em várias peças de Ionesco: o decorador Jacques Noël não hesita em afirmar que o cenário é uma das principais personagens de *Peão do Ar*. No final, as personagens abandonam o palco e surgem apenas os elementos do cenário, de valor antropomórfico: o teatro abstracto de Arrabal utiliza como personagens apenas objectos, móbeis, sons cujas relações complexas deverão provocar emoções no espectador.

Nesta óptica, a riqueza ou pobreza do cenário nada significam em si próprias: a nudez de um vasto espaço cénico pode simbolizar a esquizofrenia de uma personagem sem contacto com a realidade, mas pode também, como acontece com Copeau e com Vilar, fazer convergir sobre o actor todas as mensagens transmitidas pelo gesto e pela palavra;

---

[1] Na sua encenação de *Os Biombos* de GENET, R. Blin, no palco estreito do Odéon, suprime adereços, portas e paredes e faz com que simples biombos móveis e pintados assumam as diversas metamorfoses do espaço representado, as deslocações no espaço ou as rupturas temporais (um sol pintado que se apaga ou que se arranca do biombo, etc.).

[2] Sobre este assunto, ver especialmente o artigo «**La cinétique scénique**» *(Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, CNRS, 1969, pp. 211-224) no qual M. KOURIL analisa diferentes tipos de «movimentos no palco» e de «movimentos do palco»: o deslizar, a rotação, o movimento vertical e os processos que lhes dão origem.

do mesmo modo, também a prodigalidade do cenário, que pode ser acumulação no palco de um bricabraque sem significado se transforma, com Giorgio Strehler na *Ópera dos três Patacos*, em denúncia do ideal burguês, com o mítico carro transformado em quarto de cama para os recém-casados. Muito elaborado ou até estilizado, metonímico, o cenário é historicamente, e juntamente com o actor, um dos factores mais importantes na integração das linguagens teatrais.

Estabelece entre o actor e ele próprio uma outra relação de dependência: a representação faz-se inevitavelmente em função da organização cénica. Ao utilizar os tapetes rolantes, Piscator em breve se deu conta dos problemas que teria para fazer representar um actor (M. Pallenberg) que deve «desempenhar o seu papel apenas a andar ou a correr pelo palco» (p. 200). Os dispositivos cénicos de Appia (planos inclinados, escadas, etc.), procurando pôr em relevo a plasticidade do corpo humano, criam uma dialéctica subtil de efeitos contrastantes entre as linhas rectas da arquitectura geométrica do cenário e a sinuosidade do corpo do actor, realçada ainda pela iluminação.

No «teatro pobre» de Grotowski, o cenário perde toda a sua autonomia em relação à actividade do actor: a relação cenário-actor cria-se no imaginário, um soalho metamorfoseia-se em mar pelo poder criador do actor-santo.[1]

Trampolim para o actor, servindo por vezes como elemento preparatório para se chegar até à personagem, o cenário pode surgir em Zola e Antoine, por exemplo, como uma pré-determinação desta, enquanto que em Appia ele é antes uma projecção: na encenação de *Tristão*, o mundo exterior é visto através dos olhos de Isolda. Para L. Gessner e M. Reinhardt, o cenário abstracto anima-se, sofre as distorções provocadas por um subjectivismo exarcebado numa «dramaturgia do Eu» que privilegia um herói central em volta do qual gravitam na sombra as outras personagens. Evocando

[1] Lembremo-nos de como um Dario Fo consegue, só com a voz e o gesto, criar à sua volta um cenário imaginário que «é visto» pelos espectadores.

o cenário de Sievert para *Pentasileia*, de Kleist, L. Wagner vê na organização do palco a fonte de um «arrebatamento rítmico» que eleva o actor «até ao ardor do êxtase».

Organização cénica e comunicação

A organização do espaço cénico deve, em última instância, ter em conta o sagaz problema formulado por Svoboda: «Qual é, aqui e agora, o melhor meio de comunicar com o espectador?» O cenário é uma projecção que se destina a convencer. Que é, com efeito, o prólogo fílmico de *Rasputine* senão um condicionamento do espectador para o levar a aceitar, através do drama histórico, a violência do documento político? E as realizações consideradas «naturalistas»? Não é verdade que, em 1903, Antoine afirma que «os nossos públicos modernos» pedem um teatro «que não embale e adormeça a miséria e o trabalho mas que, pelo contrário, estimule o esforço, os forme no livre exame de si próprios e dos outros e lhes dê a coragem de se tornarem melhores e de viverem melhor»? O decorador Lucien Gouttaud afirma que o seu papel não consiste em mostrar mas em «atirar com toda a violência sobre os espectadores *as palavras* e *os gestos*».[1]

O teatro «naturalista»[2] não recorre ao excesso de meios para estabelecer com os espectadores relações tão forçadas como frequentemente estéreis. O dispositivo cénico concebido por Richard Schechner e Rojo para *The Tooth of Crime* no interior do qual evoluem os actores, obriga os espectadores a deslocarem-se continuamente para seguirem a acção através de janelas que, lhes dão, como no cinema, diferentes

---

[1] Citado por C. VALOGNE em *J'aime le théâtre*, Lausanne, Ed. *Rencontre*, 1962, pp. 217-218.

[2] Sobre este assunto, ver R. SCHECHNER, **Propos sur le théâtre de l'environnement**, *Travail théâtral*, n.° 8, Outubro-Dezembro de 1972, pp. 79-96; e, Id., *Environmental Theater*, New York, Hawthorn, Books, 1973.

enquadramentos e ângulos de visão. A nova relação que se estabelece entre este tipo de teatro e o espectador pretende substituir a agressividade e o artifício pela naturalidade e pelo movimento. Misturando actores e espectadores, o Théâtre du Soleil transforma o espaço teatral da Cartoucherie* em «arquitectura».[1]

O processo que faz com que, sob o ponto de vista topográfico, palco e sala se misturem, permite a confrontação entre actores e espectadores, autoriza o diálogo, como o testemunha o Performance Group, põe o espectador em acção, como na montagem de *Orlando Furioso* por L. Ronconi. Mas a extensão do espaço cénico e da sua organização a todo o espaço teatral no seu conjunto não transforma apenas as relações actores-espectadores, transforma também as relações entre espectadores, de tal modo que é toda a comunicação que se modifica durante o tempo de representação: a um esquema emissor-palco/receptor-espectador, tende a sobrepor-se (idealmente) um esquema dinâmico emissor-palco/receptor-sala. Contrariamente à opinião colhida, não é este o caso da representação dita «tradicional», na qual a «sala» nada mais é que uma adição de espectadores-indivíduos sem real unidade colectiva. Sem dúvida que a comunicação não verbal entre espectadores é facilitada pela «arquitectura» que obriga a deslocações, pelo ambiente festivo, etc.

---

[1] Empregamos intencionalmente esta palavra; Guy-Claude FRANÇOIS afirma, com efeito, «que não se trata de um cenário» mas de uma «arquitectura que corresponda às necessidades de comunicação que existem em teatro, isto é, um local onde os espectadores e os actores se encontrem o mais perto possível uns dos outros, de modo a que um conte uma história ao outro» (Théâtre du Soleil, *L'âge d'or*, pp. 79-86).

* *La Cartoucherie:* um grande e velho telheiro onde a companhia do *Théâtre du Soleil* dá habitualmente as suas representações (N. T.).

CAPÍTULO III

A PERSONAGEM

A personagem de suporte humano

Não podemos ignorar que o próprio princípio da existência da personagem é periodicamente recusado por escritores, encenadores, actores, etc., por razões filosóficas, estéticas ou políticas. Esta rejeição é, regra geral, simultânea com a fábula, segundo modalidades que Claude Bremond[1] identifica com três «títulos»: dislocução, redução ou rejeição. No primeiro caso, é rejeitado o encadeamento vectorial lógico ou cronológico: restam, portanto, segmentos de papéis (sem entradas nem saídas), numa sucessão muitas vezes de ordem retórica. É certo que existe um elo de ligação dos segmentos entre si mas ele define-se antes numa rede de significação. Contudo, adentro de cada fragmento, o sistema não é transformado.[2] No segundo caso, a «redução», trata-se de rejeitar sobretudo o carácter antropomórfico da fábula: recusar, pois, tudo o que é «dotado de fingimento» ou de «poder de inicia-

---

[1] Cl. BREMOND, *Logique du récit*, p. 332, cuja análise resumimos aqui.

[2] Pode-se imaginar, por exemplo, uma criação colectiva que leve a uma justaposição de momentos, sem seguimento, cuja única forma de relação seria de ordem comparativa ou antitética.

tiva». Toma-se o partido das coisas e reduz-se a um mínimo a matéria da fábula: modifica-se ou mantém-se uma parte, como no teatro abstracto de Arrabal. Há, portanto, redução de elementos, mas os que ficam funcionam segundo os princípios do sistema não reduzido. No terceiro caso, mais radical, é o próprio princípio da fábula que é posto em causa: ou este acto de rejeição dramatizado (isto é, traduzindo o seu devir) se transforma ele próprio numa fábula ou então é acrónico e situa-se ao nível do discurso sobre a fábula.

Vimos que o teatro se serve desta metalinguagem e da comunicação extra-ficção que se reflectem sobre a mensagem. A redução de toda uma peça a esta única função anula, todavia, a ficção e transforma o esquema de base da comunicação teatral em grau suficiente para que se possa afirmar que o que se rejeita é o próprio teatro, em proveito de um outro tipo de comunicação — eis o que aconteceria, por exemplo, com uma peça didáctica *(lehrstück)* que se transformaria num verdadeiro discurso político. Por esse motivo, diga o que disser, toda a companhia teatral fica reduzida a contar qualquer coisa («fictícia» ou não) aos espectadores, no meio deles ou diante deles, tendo que organizar aquilo que conta adentro do tempo vectorial da representação, servindo-se de um qualquer conjunto de signos, de entre os já mencionados, recorrendo, entre outros, a «indivíduos» que narram algo ou falam de si próprios — mas em que medida? Como actores? Por vezes assim é, mas não evidenciando ao mesmo tempo todos os problemas do actor. Como homens? Frequentemente, mas não em simultâneo com todos os problemas individuais, porque outros falam também de si próprios: para manter a atenção do espectador, há que seriar, reagrupar, organizar as intervenções, inconscientemente ou não. E daqui nasce a criação de personagens que pode ou não ser espontânea: são elas que se narram a si próprias.

Emissores de um tipo muito especial são as personagens de suporte humano, pois que estão conscientes das operações que nelas opera e produz o emissor — elas próprias, neste caso (codificação efectuada pelo actor ou por outrem,

distância entre o actor e a personagem, etc.) conscientes também, em larga medida, do processo e do receptor, conscientes enfim da retroacção e das transformações de que o emissor necessita para melhorar a comunicação. Assinalámos já que é impossível que o suporte humano se não traia. Se, ao contrário do do século XVII, o actor do século XX geralmente já não ostenta no palco os seus gostos e a sua riqueza material «extra-cénicos», seria falso pretender que a personagem pode falar sem que falem ao mesmo tempo o actor, o comediante e o homem, quanto mais não seja pela estatura, fisionomia, etc. É inevitável, em teatro, a intervenção do extra-texto sociocultural, mais ou menos voluntária, mais ou menos desenvolvida, uma vez que o emissor é a personagem, antropomórfica numa representação ao vivo, sem possibilidade de retoques, de montagens que tenderiam a diluir esta intervenção (como se pode fazer no cinema, por exemplo). A dimensão extra-ficção pode ser tal que se fale de uma sala «aquecida» que produz colectivamente a sua fábula, que exorciza em grupo os seus demónios. Neste caso, a personagem, e como ela o teatro, torna-se um pretexto ou antes um detonador.

O processo de comunicação origina uma cadeia que poderíamos representar do seguinte modo: homem — comediante — [tipo[1]] — actor — papel — personagem — pessoa fictícia — espectador — público — homem. A passagem de um a outro elo é uma causa de «ruído» mas é também um factor de emissão ou de recepção. Por outro lado, a mensagem veiculada pode ser produzida e codificada por uma cadeia que é como que a pré-história da anterior: autor — encenador — cenógrafo — figurinista — encarregado da iluminação — etc., e que se liga à primeira, ao elo «actor». A meia cadeia que vem antes de actor (homem — comediante — [tipo]) é anterior a toda a actualização; poderíamos estabelecer uma cadeia reduzida pelo menos ao homem (individual e social) para cada uma das

[1] Os parêntesis rectos indicam que este elemento nem sempre é actualizado na cadeia.

malhas da segunda cadeia, «autor» e encenador. Quantas diferentes fontes de emissão de uma só mensagem e como se compreende o sonho, velho como o teatro, da companhia, com um chefe, constituída, se necessário, por todos os membros da família, trabalhando em comunhão com o autor e com os técnicos, assim como o delírio cacafónico que por vezes pode surgir!

A personagem de que aqui falamos é, pois, originariamente um homem portador de todos os signos próprios do emissor-homem, gesto e gestualidade (ou imobilidade que também é gesto), som (linguagem articulada ou gritos a que se liga uma tonalidade ou ainda o silêncio, privilégio do comediante — a criação de tipo extraordinário de silêncio que estabelece uma comunicação de interesses sobre uma concentração, uma interiorização de uma personagem), mímica (que pode ser ou não realçada pela iluminação), guarda-roupa, adereços e até o cenário, porque uma personagem nunca se define sozinha.

Não serve qualquer homem, porque, para a comunicação dramática, são necessários determinados atributos qualitativos e funcionais. Falou-se muito do espinhoso «exibicionismo» do comediante e de algumas das suas versões mais correntes: «Através de uma personagem diz-se aquilo que não se ousaria dizer de outro modo», faz notar a actriz Carole Laure, e diz Grotowski: «Lutamos, portanto, para descobrir, para experimentar a verdade sobre nós próprios, para arrancar os véus atrás dos quais nos escondemos todos os dias [...] depois de termos renunciado a todas as fugas e hipocrisias, num estado de nudez sem defesa, para nos dominarmos e nos descobrirmos» (*Vers un théâtre pauvre*, p. 215). Necessidade de dizer — de «criar» —, utilizando o corpo emprestado a personagens que permitem «explorações». Nem todas as atitudes do comediante são definidas por estas afirmações; há tantas atitudes diferentes quantas as escolas. Mas será que o que distingue as escolas não é antes o objecto do que se diz (nós próprios, uma causa política, a religião) e as modalidades (relações entre o actor-personagem e o espectador)? Como emitir sem nos revelarmos? Em teatro, o acto de dizer é exibicionismo em si próprio e até, quase

sempre, em estratos sobrepostos: «autores», encenadores e por último comediante. Apenas este último, no entanto, traduz aquilo que diz servindo-se do seu corpo, porque a ferramenta da sua «criação» é ele próprio e todos os signos de que é portador. O homem não pode manter-se neutro. Estabelece-se entre ele, o emissor, e o seu receptor — um homem como ele — relações das quais não podemos excluir um imponderável, a que Stanislavski chamava, à falta de melhor designação, o «encanto». Também aqui há que distinguir o «encanto» do homem do dia a dia do «encanto» do actor, ou seja, do comediante em situação: alguns têm o carisma na cidade mas abandonam-no no palco e *vice-versa*.

O trabalho intenso a que o comediante se sujeita faz dele um portador de signos eficazes: técnicas de colocação da voz, do gesto, conhecimento e utilização máximos de todos os recursos corporais, poder adquirido sobre a dimensão espacial, capacidade de distribuir o espaço e de o estruturar.

Sem dúvida que o comediante difere do homem vulgar na medida em que sabe habitar a totalidade do seu corpo, isolar e mostrar cada um dos seus elementos, músculos, cavidades sonoras, pontos de articulação do som,[1] na medida em que também é capaz de decompor os gestos habituais para os transpor, recompor, ampliar, revelar.[2] Mas não podemos esquecer que tudo isto se aprende segundo modalidades muito diversas: o comediante determina um emissor de um determinado tipo mas o seu comprimento de onda é parcial-

---

[1] GROTOWSKI fala de um «número quase infinito de ressoadores, dependente do controlo que o actor possui sobre o seu instrumento físico» *(Vers un théâtre pauvre,* p. 122-123). Os fonéticos falam de quatro ressoadores da cadeia falada (laríngeo, bucal, labial, nasal).

[2] Brecht aponta o exemplo de um «demonstrador» que, para concretizar o efeito, isto é, «mostrar», tem que decompor a sua marcha: «Pela atenção que presta agora ao mínimo pormenor dos seus movimentos, pela circunspecção com que os executa, provavelmente em ritmo muito lento [...], afasta dos acontecimentos esta função, acentua-a para mostrar a importância dela, torna-a curiosa à vista» *(Ecrits sur le théâtre,* L'Arche, 1963, p. 143).

mente regulamentado pela escola que o formou e, ao mesmo tempo, o limitou.

À semelhança do «autor» e do encenador, o actor fala de um local duplo, o do comediante e o do homem. Do comediante, porque não é indiferente que pertença a uma companhia orientada por um ideal político, social, estético, ou que seja uma espécie de funcionário entre outros do seu grupo como acontece com a Comédie-Française (onde, para «lá se chegar», é preciso merecer os «duodécimos») ou que, «especialista à procura de trabalho» (uma das versões contemporâneas do proletário), empreste episodicamente o seu talento a produções, inserido num grupo que apenas tem a uni-lo o compromisso comum e momentâneo de uma peça. Neste último caso, sobretudo, o espectáculo, representado perante espectadores que o comediante não conhece nem tornará a encontrar, impede que se estabeleçam verdadeiros laços, quer entre os comediantes, quer entre eles e o público. Ao mesmo tempo desaparece a possibilidade de criação de qualquer espécie de «rito» ou de «entrada na sociedade». As tentativas de descentralização teatral (capital — província, por exemplo) nascem da necessidade, sentida pelo homem-suporte da personagem, de definir uma plataforma extra-ficção comum a actores e a espectadores, um local corrente de onde se emitissem todas as palavras e onde fossem recebidas todas as mensagens. Quanto mais o emissor se implica na sua mensagem, quanto mais ela for de carácter didáctico ou militante, tanto mais aumenta esta exigência.

Zonas opacas

«Quando se diz de alguém que é um artista, isso pode querer significar que esse alguém exerce um determinado tipo de actividade, mas pode também, simplesmente, atribuir-lhe determinadas qualidades ou pendores ou até mesmo

comportamentos pessoais».[1] Quem diz comediante diz artista; para termos uma ideia precisa da cadeia que sustenta a personagem, importa delimitar melhor a imagem projectada pelo comediante (o seu «mito») e os problemas sociais concretos que podem influenciar ou determinar o comportamento do actor em cena e, consequentemente, afectar a comunicação entre a personagem a que serve de suporte e o espectador.

A profissão de comediante é vítima de um certo isolamento cujas múltiplas causas são lugares comuns,[2] repetidos até à saciedade pelos «media» da informação; estes *topoï*, de origem histórica na maior parte dos países cuja sociedade foi marcada pela Igreja, deixaram sequelas. O desaparecimento das companhias que actualmente se verifica («isto é, de equipas de artistas com contratos permanentes ou, quando muito, por períodos determinados que abrangiam a montagem e a exploração de vários espectáculos») transforma o actor num eterno nómada, impede um contacto contínuo com o público. São poucos os países em que os actores são considerados como profissionais e têm um emprego estável. O público não pode acompanhar a evolução da carreira do actor; da ignorância nascem os mitos arquitectados com base em ideias feitas e multiplicados pelo *star-system* de que fala Edgar Morin: «As novas *stars*, todas iguais umas às outras, *stars* modelo de vida, correspondem a um apelo das massas cada vez mais profundo, apelo a uma salvação individual e, neste novo estádio de individualidade, as exigências concretizam-se num novo sistema de

---

[1] Sindicato Francês dos Artistas Intérpretes, *La vie d'artiste, du mythe à la réalité*, Paris, Epi, 1974; foi neste documento que colhemos a maior parte dos problemas aqui evocados .

[2] A sensibilidade, a inspiração, o capricho; o heroísmo mas também o impudor, a indignidade, a leviandade; a insegurança, o sub-pagamento, ou seja, a boémia a que correspondem a liberdade, a anarquia, a irregularidade; por último, o vedetismo, o dinheiro e a imoralidade, para só citar alguns dos lugares comuns que constituem o mito do comediante, mais tenaz do que muitas vezes se pensa.

relações entre o real e o imaginário».[1] Ora, este sistema interpõe-se na comunicação teatral.

É aumentado pela influência crescente de um certo número de «trusts» que manipulam o mercado de difusão — Philips, CBS, Hachette — e comprometem, além disso, toda a problemática da cultura nacional ou da política cultural. Poderá parecer que estamos a afastar-nos muito da nossa personagem; todavia, estas limitações materiais condicionam a existência da plataforma comum de emissão e de escuta de que atrás falámos, como a condiciona também, em numerosos países e em mais larga escala, a ausência de formação nas disciplinas artísticas e técnicas do espectáculo, na escola e até final da escolaridade obrigatória. A falta de preparação do público que, no seu conjunto, não é esclarecido, não está motivado e se sente temeroso perante o desconhecido, favorece o aparecimento do elitismo (no espectador) e do vedetismo (no comediante).

Muitos outros factores concorrem para provocar «ruídos» na comunicação, sendo a maior parte deles de ordem político-económica. Assim, quando no cálculo dos ganhos de um actor figura a proporção entre a categoria da sala (número de lugares) e o número de ensaios, é evidente que, para um ordenado igual e para reduzir as despesas, uma grande sala terá interesse em reduzir o número de ensaios. Neste caso, como poderá o actor, que tem que assumir uma personagem, integrar-se num conjunto de signos que não poderão tornar-se-lhe familiares? São estas contingências que destroem por vezes as mais belas opções teóricas.

Relações entre comediante, encenador e «autor»

Historicamente, a importância relativa destas três figuras tem oscilado. Se Appia escreveu: «Enfim, enfim, o actor e nada mais que o actor! Como me fizestes bem! É uma

[1] *Les* stars, Paris, Seuil, 3.ª ed., 1972, p. 34-35.

verdade tão evidente!»,[1] é também sabido que ele contribuiu para estabelecer a importância da encenação que «consistiria [...] no conjunto de arte, de cuidado e de inteligência postos na realização cénica de uma obra dramática e que diria respeito ao pintor dos cenários, ao contra-regra e, por último, aos actores». O encenador teria, portanto, uma dupla tarefa: cenografia e direcção dos actores, a partir de uma leitura da peça. Esta «leitura», inútil para alguns, sacrilégio para outros, foi suficientemente incensada para dar origem a um novo objecto de culto: o vedetismo do encenador, de Meyerhold a Planchon.[2] Consequentemente, o actor pode por vezes ser reduzido a um puro meio técnico: em nome da leitura única, é-lhe recusada toda a iniciativa, toda a interpretação pessoal, o que provoca as reacções já conhecidas: rejeição de qualquer projecto e, portanto, da autoridade do encenador e do autor.

Evocámos já algumas das metamorfoses deste último; também neste ponto a prudência incita a evitar o maniqueísmo da oposição fácil entre teatro de autor e teatro de actor. Não será Marivaux um dos melhores exemplos do primeiro? Sabemos, no entanto, que as suas peças são construídas em grande parte a partir de realidades concretas extraficção: veja-se a companhia de Luigi Riccoboni, o seu modo de representar, os seus gostos, as suas possibilidades técnicas (o conhecimento da língua francesa, por exemplo), etc. O actor pode também ser autor, sozinho ou em

---

[1] Carta a Jacques Copeau, citada por este em Adolphe APPIA, **De l'art de la scène**, *Cahiers Renaud-Barrault*, n.° 10, 1955, p. 96-97.

[2] Em 1966, escrevia J. Svoboda: «Tudo o que está no palco — actor, fala, movimento, som, música, cenário, adereços, iluminação — deve ser uma fonte de informações precisas, dirigida pelo encenador. Sob a força das indicações que vai dando, cada um destes elementos deve ressoar como uma tonalidade de uma orquestra, de modo imediato, compreensível, adentro de limites temporais precisos» (D. BABLET, *Svoboda*, p. 49).

grupo,[1] quer escreva ou não um texto; se há um texto escrito, será preferível falar de transcritor, quer intervenha antes da representação quer simplesmente a grave. É evidente que a actualização da personagem não pode ser a mesma quando o actor assume sozinho a criação ou quando o faz em maior ou menor colaboração com um encenador, tal como a representação é diferente quando o texto, conhecido do espectador, faz parte de um contexto sociocultural já adquirido ou quando a representação se baseia em tipos de qualidade idêntica.

A «produção» da personagem

«Conforme o actor
ultrapassa a personagem
se eleva até à personagem
se identifica com a personagem
se apaga perante a personagem
se esconde atrás da personagem
revela a personagem
destrói a noção de personagem

podemos concluir qual a sua atitude na profissão e na vida», escreve Odette Aslan, numa das obras de qualidade sobre o actor.[2] Para além dos teatros asiáticos, distingue ela três grandes tipos de produção da personagem: formação tradicional (em França até cerca de 1950), Stanislavski, depois a era contemporânea (em particular Grotowski).

Na formação tradicional, a personagem é abordada empiricamente, por acumulação de pormenores que constituem uma espécie de «personagem-autómato». Estes elemen-

---

[1] Numa improvização colectiva sobre o tema da reincarnação, por exemplo, os comediantes do Open Theater vão buscar o seu material a tratados de etnologia, à história das religiões ou a poemas e, em equipa, criam a peça *Terminal*.

[2] *L'acteur au XX siècle*, Paris, Seghers, 1974. Retomamos nesta obra alguns dos seus estudos.

tos provêm tanto do aspecto físico e do vestuário como do trabalho corporal, da improvização (Copeau-Dullin) ou da «mastigação» do texto e da dicção. O problema da emoção («para transmiti-la é preciso experimentá-la?») mantém-se.

O processo de Stanislavski procura estabelecer uma base de trabalho. «A partir da biografia da personagem, já delineada durante os ensaios, cria-se uma projecção imaginária, um pouco como aquele fantasma ideal de que fala Dullin, ao qual o actor empresta braços e pernas, corpo e alento, para dar vida a esse modelo sem o contaminar com a sua própria personalidade. O actor apaga-se perante a personagem, *representa um texto e um sub-texto* (motivações, objectivos), *reage juntamente com* os outros actores que também eles se apagam diante das suas personagens» (p. 279). Uma das deformações do sistema transforma-se na chave do método de L. Strasberg no Actors Studio: para exprimir a emoção da personagem já não basta senti-la «como se» mas há que experimentá-la realmente pela ressurgência de um traumatismo oculto que, aquando da representação, pode provocar um paroxismo emocional. O actor tem que ir buscar tudo dentro de si próprio. Muito próxima desta e ao mesmo tempo radicalmente diferente é a abordagem de Antonin Artaud para quem a penetração da personagem deve ser orgânica; a cada sentimento corresponde um sopro: o actor pode fazer nascer a personagem na medida em que tiver identificado esse sopro e em que puder provocá-lo voluntariamente num determinado ponto do seu próprio corpo. Trabalha-se ainda a partir do interior, mas pelo corpo e dentro dele. Para Grotowski, o actor «absorve a personagem, repensa-a e exprime-a, englobando-a numa projecção da sua própria personalidade. Cria uma partitura, texto mais sobre-texto, (associações, estimulações, processos psicofísicos, fixação dos signos), entra em contacto com as criações dos outros actores que absorveram as outras personagens e exprimem a sua personalidade (p. 279).

Há uma última opção, em oposição no que respeita ao trabalho do actor e à criação da personagem; é a de Brecht e dos que, de perto ou de longe, se declaram seus

partidários: o actor inspira-se na teatralidade da vida. Quando está a representar, recusa-se a identificar-se com a personagem e não faz mais do que narrar uma série de acontecimentos em que esta interveio. É uma testemunha, fala da personagem na terceira pessoa. «Há afastamento, distanciação, suspensão».[1] O actor observa a sua personagem, descreve-a sem pressas, mostra-a sem nunca tentar experimentar pessoalmente uma das suas «emoções»: «Clarificadas, [estas] nada têm de um cerimonial religioso, evita-se que tenham raízes no inconsciente».

Raramente em estado puro, todas estas concepções da formação da personagem influenciam em certa medida o actor contemporâneo: Stanislavski pode por vezes confirmar Dullin ou Copeau (exercício da improvização, das câmaras); Brecht leu Stanislavski de quem pouco aproveita mas de quem se serve muitas vezes para marcar o contraste (identificação); o Living Theatre refez o caminho de Artaud que Beck e Malina só lêem pela primeira vez em 1958. Curiosamente, um problema se mantém no centro do debate: o papel da sensibilidade (do actor e do espectador) na formação da personagem. Seria inútil fazer uma vez mais o historial desta questão. Diderot abordara-a com toda a firmeza num discurso pré-Kantiano, *Paradoxe sur le comédien,* cuja leitura deu origem a muitas interpretações fantasistas. No centro do paradoxo, a noção de natural que remete para a realidade e para a verdade: «Aquilo a que no teatro se chama ser verdadeiro será mostrar as coisas como elas são realmente? De modo algum. Se assim fosse, o verdadeiro seria apenas o vulgar. Logo, o que será a realidade em teatro? É a conformidade das acções, dos discursos, do rosto, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal, imaginado pelo poeta e frequentemente exagerado pelo actor» (*Oeuvres esthétiques,* p. 317). Marian Hobson acentuou com justeza uma das razões do paradoxo, a tensão entre um sistema conceptual e um movimento

[1] B. BRECHT, *Ecrits sur le théâtre,* Paris, L'Arche, 1963, p. 99. **Distanciation, traduction de l'effet V** *(Verfremdungseffekt).*

histórico: «A tragédia francesa é exagerada, não natural, portanto de rejeitar», «a arte é não natural, mas não é de rejeitar».[1]

O desejo de reformar o teatro, de diminuir o afastamento entre palco e realidade,[2] leva a reconhecer que este «divórcio é inerente à arte». Ora, são numerosas as escolas que se deixam levar por esta tensão. A contradição só poderia ser reassimilada «por uma distinção entre níveis de discurso, entre linguagem e metalinguagem», mas é sabido que a metalinguagem dramática tem ainda muitas falhas.

---

[1] *Le paradoxe sur le camédien* é um paradoxo *(Poétique,* n.º 15, 1973, p. 320-339) que aqui parafraseamos. Como J. SCHERER (*Le cardinal et l'orang-outang,* CEDES, 1972), Marian Hobson faz notar que o problema sensibilidade/insensibilidade do comediante é, na época, tão novo como essencial. Para diferentes escolas de teatro, este problema funciona como um sinal.

[2] Por ocasião de um episódio, DIDEROT acentua a distanciação entre teatro e salão. O que é «grande» em teatro, cá fora só provoca o riso; «portanto, as imagens das paixões no teatro não são verdadeiras, são apenas retratos exagerados, fortes caricaturas submetidas a regras convencionais» *(Oeuvres esthétiques,* p. 357). Parece optar por uma definição sensualista da representação: «O que é então o verdadeiro talento? Conhecer bem os sintomas exteriores da alma que se imita, dirigir-se às sensações dos que nos ouvem e nos vêem, enganá-los imitando esses sintomas, imitação que, nos seus cérebros, engrandece tudo e que passa a ser a regra básica dos seus juízos» (p. 358); anteriormente, falara de Mlle. Clairon representando uma personagem: ela «é dupla: a pequena Clairon e a grande Agripina» (p. 309); «este modelo, que foi buscar à história, não é ela; se este modelo não estivesse à sua altura, como a sua representação seria fraca e insignificante» (p. 308). O exagero do modelo ideal ou do «manequim» é uma componente activa da ideia que se tem da criatividade do artista; obedece a convenções que fazem parte de um sistema dramático, de uma organização dinâmica, Harmonia musical que remete para sistema; «ambos definem a homogeneidade da arte e distinguem-na da unidade da natureza». A antítese entre arte e natureza persiste ao longo do *Paradoxe;* passa alternadamente da constatação do facto à sua crítica.

O tipo é uma imagem mental comum a toda uma comunidade, uma figura que comporta geralmente poucas constantes, das quais uma ou algumas são actualizadas em personagens que acrescentam ao tipo acidentes provenientes de circunstâncias do contexto intraficção.[2]

Alguns tipos desenvolveram-se a partir de personagens muito próximas de realidades sociais extra-ficção precisas; à maneira de «topoï», tornam-se, por sua vez, verdadeiros «caldos de cultura» para personagens, particularmente apreciados por um teatro militante que se desejaria que não estivesse divorciado da história e do povo. Assim, vemos os comediantes do Théâtre du Soleil recorrer aos tipos da *commedia dell'arte* para criar as personagens do trabalhador imigrado ou do especulador. Em New York, no teatro de E. Vargas, «Pantaleão é um rico proprietário branco e o Capitão é o polícia irlandês que se passeia em Harlem como um *cow-boy* no meio dos Índios».[3] Um único tipo pode dar origem a outros tipos e a numerosas personagens que se distinguem pelas indicações que dão sobre um determinado lugar na sociedade de referência. Para Bourbault e Caubère, ele é uma ferramenta, uma arma para fugazes intervenções sociais, mas também «o que há de mais importante em teatro» (*Travail théâtral*, Janeiro de 1975).

---

[1] «Os tipos: não só os atributos se mantêm idênticos como são muito pouco numerosos e representam frequentemente o grau superior de uma qualidade ou de um defeito» (DUCROT — TODOROV, *Dictionnaire des sciences du langage*, p. 281).

[2] Este contexto pode ser apenas uma designação muito próxima do contexto extraficção, social, cultural ou político; é o que muitas vezes acontece com o teatro de tipos, como o da Itália, onde os Arlequins, Pantaleões e outros representam «classes» sociais, geograficamente circunscritas: é o que acontece, por exemplo, com o mercador veneziano.

[3] Ver **Politique et Commedia dell'arte**, em Fr. JOTTERAND, *Le nouveau théâtre américain*, col. «Points», Seuil, 1970, p. 158-185.

Quando definimos a personagem, especificámos que, na fábula, ela pressupõe que haja um papel. Tal opinião levanta dificuldades teóricas, mas parece-nos que o papel é o único critério que permite operar uma clivagem personagem/não personagem,[1] na medida em que forem preenchidas as outras condições: emissor privilegiado de signos perceptíveis para um espectador, organizado em dois níveis, intra e extra-ficção. Todavia, isto não quer significar que a personagem seja redutível ao papel; ela não é nem uma hipóstase do papel nem um nome[2] que assuma um determinado número de acções.

No que diz respeito ao papel, há que clarificar primeiramente um problema de léxico cuja existência é por si só significativa. No vocabulário corrente, emprega-se o termo «papel» para designar o conjunto de réplicas que um comediante tem que memorizar para representar uma personagem e, acessoriamente, a gestualidade que lhes corresponde. A passagem para «texto a produzir» é evidente nalgumas línguas, como o mostra a expressão espanhola *desempeñar un papel*. O vocabulário corrente retém também para «papel» uma noção mais próxima da de acção, daquilo que Cl. Bre-

---

[1] Um dos critérios mais seguidos é o da clivagem fala/não fala; não concordamos com ele e adiante diremos porquê.

[2] Na partitura*, os únicos signos são palavras no seu aspecto gráfico, divididas e reagrupadas pelas indicações dadas pelos nomes das personagens. A nível da partitura, as personagens são, portanto, primeiro que tudo, nomes que organizam o discurso em unidades de representação. O texto é apenas o que elas proferem, acrescido de indicações de *régie* que, na sua maioria, se lhes referem: simples chamamento, indicação de tom, de gesto, de movimento, de luz, de som, de cenário ou de adereços, feitas em função delas. São muito poucas as coisas que, na partitura, não passam pela voz da personagem...

* Entendemos por partitura o texto dramático no seu conjunto: réplicas e indicações de *régie*, o que parece estar de acordo com o modo como o utilizam actualmente vários teóricos e autores dramáticos.

mond define nestes termos: «Atribuição a um sujeito-pessoa de um predicado-processo eventual, em acção ou acabado» (*Logique du récit,* Seuil, p. 134).

Para estabelecer a distinção entre papel e personagem, limitar-nos-emos à segunda acepção. É evidente que uma personagem pode acumular vários papéis, conforme for considerada nas suas relações com um grupo ou isolada de entre o conjunto das personagens. O exemplo do criado da comédia clássica é bastante esclarecedor: a mesma acção mostra-o como adjuvante do seu jovem patrão ou como oponente do velho. Inversamente, várias personagens poderão partilhar um mesmo papel: ajuda ou obstrução, por exemplo; uma das formas do adjuvante, o «conselheiro» em particular, raramente se encontra numa única personagem, uma vez que os conselhos tendem a aparecer, tradicionalmente na fábula, em triplicado, sob diferentes figuras.

O papel não é necessariamente assumido por uma personagem que haja em cena. O simples facto de «estar lá», algures, em cena ou não (Merlin, de *Arlequim Cavalheiro por Amor,* o filho de Andrómaca) ou apenas na «psique» das personagens que se movem em cena (Godot, por exemplo) basta para determinar acções das quais procedem outras acções e por vezes todas as da peça.

Atingimos um limite onde a personagem parece confundir-se com o papel. No entanto, não acontece realmente assim, o papel reveste-se de expansões que tecem uma rede qualificativa em volta do nome e do papel. Esta rede pode ser constituída por palavras que são pronunciadas por outras personagens e que descrevem a personagem ausente, lhe dão corpo ou então ela é desenhada apenas pelas reacções que as personagens presentes têm para com a ausente (atitudes, gestos, tom, etc.),[1] ausência que, aos olhos do espectador, é imposta como presença pela linguagem. Neste caso,

[1] A presença/ausência pode aplicar-se apenas a uma parte da peça: assim acontece em *Tartufo* onde o falso devoto não aparece nos dois primeiros actos mas onde durante todo esse tempo, a senhora Pernelle, Orgon, Dorina, Elvira, Damis, Mariana agem apenas em função dele e o «revelam» melhor do que se ele tivesse aparecido.

sente-se que se trata apenas de um jogo sobre as relações entre personagem e sala e sobre a percepção daquela por esta: a «leitura» é apenas um pouco recuada e feita por meio de um intermediário. Trata-se ainda, não da «imaginação» do espectador mas dos seus «sentidos», não da «constituição» de uma personagem mas de «percepção». Para evitar qualquer contaminação, alguns encenadores optam por fazer representar em cena, seja como for, esta personagem ausente: servem-se de um manequim, de um actor imóvel sentado numa cadeira... Com esta prática, corre-se o risco de enfraquecer a representação, de trair a «configuração», de prejudicar também as outras personagens, pois que esta simples presença sensível no meio delas modifica a qualidade da sua comunicação, a menos que se vá até ao extremo e que, com R. Planchon, se ponha Cristo presente em *Tartufo* ou, com J.-L. Barrault, os deuses (do Sol e da Sombra) presentes em *Fedra*.

Personagens «com vários suportes»

O estudo dos diversos signos teatrais mostrou-nos que o suporte humano não basta para fazer uma personagem, tal como o inverso também não é possível. Para abordar o problema no seu conjunto,[1] temos que nos interrogar tanto sobre qual o limiar mínimo como sobre qual a classificação possível em diversos grupos que apresentam caracteres comuns.

Num estudo recente *(Stratégie des personnages dramatiques)*, S. Marcus propõe uma grelha que permite determinar o estatuto da personagem.[2] O primeiro critério, «presença

---

[1] Sobre este assunto, ver Steen JANSEN, **Esquisse d'une théorie de la forme dramatique**, *Langages*, n.º 12, 1968; Ph. HAMON, **Pour un statut sémiologique du personnage**, *Littérature*, Maio de 1972; S. MARCUS, **Stratégie des personnages dramatiques**, *Sémiologie de la* représentation, Ed. Complexe, 1975.

[2] Retomamos essa lista para a comentar e, por vezes, a completar.

ou ausência de réplicas», é selectivo; mantido também por S. Jansen, não parece contudo capaz de resolver o problema. Não somos de opinião de que basta a presença ou ausência da fala para «decidir se os criados que atravessam silenciosamente o palco no início do primeiro acto de *Macbeth* ou a sombra de Banquo, na mesma peça, são ou não personagens» (p. 74). Preferimos recorrer ao critério representado pelo papel: uma personagem completamente muda numa cena ou em toda a peça pode ter grande consistência e a sua presença silenciosa pode ser suficiente para determinar as acções das outras; ser-lhe-á então recusado o estatuto de personagem? Aliás, em teatro, não é o silêncio uma manifestação da fala? Trata-se preferentemente de um critério que permite caracterizar a personagem, atributo por vezes puramente qualitativo mas que poderá tornar-se funcional.

Além do mais, quem diz fala, diz homem. Se até agora analisámos a personagem antropomórfica a que o teatro europeu nos habituou, nem por isso somos de opinião que a presença física de um ser humano seja absolutamente necessária em cena. Para além das *marionettes* que reproduzem homens mas que permitem isolar neles diferentes signos (como, por exemplo, a voz), podemos conceber um teatro em que evoluam no palco animais, criaturas fantásticas ou até objectos. Para que esta evolução não seja nem bailado nem animação de objectos, é necessário que se verifique um certo número de condições[1] que podem ser rapidamente sintetizadas deste modo: a primeira qualidade do teatro seria a de «dizer», mesmo que a utilização da palavra articulada seja muito reduzida, enquanto que para outras formas de espectáculo ela seria antes a de mostrar. Seja como for, aquele que fala, quem é ele e que diz ele? Pode não ter um carácter físico antropomórfico; todavia,

[1] Neste caso, temos que distinguir também a duração da evolução; ocupa toda a «peça» ou apenas uma parte? No segundo caso, funciona como imagem plástica da parte onde evoluem personagens antropomórficas? É uma representação metafórica? etc.

e precisamente porque o espectáculo dramático não se pode reduzir a uma pura animação, não será necessário que aquilo que as personagens representam — a fábula — tenha um carácter antropomórfico? Se assim é, tal equivale a dizer que a utilização de personagens de carácter físico não antropomórfico faz apenas desviar o problema, uma vez que estas personagens são sentidas pelo espectador como «figuras». A ausência de personagens de carácter antropomórfico poderia, pois, quando muito, ser tão significativa da exigência de antropomorfia da personagem como a sua «encarnação» real, tal como, na fala, o silêncio é tão válido como a palavra. O carácter humano/não humano, sendo um importante factor qualitativo, não deve por isso ser sobreestimado. A voga da personagem não antropomórfica é um sinal de reacção ao hábito mas traz consigo um falso problema, se nos ativermos ao sistema teatral. O carácter animado ou não animado parece-nos de igual importância; hesitamos em ver nele um traço exclusivo da personagem.

Não podemos esquecer, no entanto, os numerosos casos em que uma estátua, um manequim, etc., representam em cena uma personagem «ausente» nem aqueles outros casos em que alguns objectos, um fato, luz, música, se transformam em personagens. S. Marcus considera precisamente como critério qualitativo a presença ou ausência do actor. Mas uma vez mais tem que haver um consenso sobre as palavras; a este respeito propõe ele um exemplo curioso, o do pequeno Miguel de *O Círculo de Giz Caucasiano*. A questão que põe, pertinente no sistema de Brecht, é a seguinte: «Com que idade é que uma criança tem consciência do carácter convencional do teatro e pode, portanto, ser um actor, distanciar-se da personagem que está vivendo de modo autêntico?»

O problema da presença ou ausência de um actor leva-nos a duas outras questões, a propósito do «número» de personagens. Que se passa quando vários actores «encarnam» ao mesmo tempo a mesma personagem? Um grupo (como o coro) deve ser considerado como uma só personagem ou cada um dos seus membros é uma personagem?

Estamos a pensar também no Bunraku* japonês onde «não há apenas um intérprete encarnando um papel e exprimindo-se por meio da fala e do gesto, mas sim uma distribuição por três grupos, uma dissociação da personagem que, mal se mostra em toda a sua evidência, logo se torna a formar misteriosamente [...] na imaginação do espectador».[1]

Também os encenadores contemporâneos utilizam esta técnica: aquando da montagem de *O Príncipe Disfarçado*, de Marivaux, Daniel Meguisch prevê que três actrizes representem a princesa (outras tantas facetas desse poder opressivo, multiforme e omnipotente); em *Fedra*, por M. Hermon, Oenone é bicéfalo, desempenhado por um actor e por uma actriz cobertos com um só fato. No caso de um grupo (coro, criados, mensageiros, etc.), põe-se a questão de saber se uma parte dos seus membros ou algum deles é levado a agir independentemente do conjunto. Sob o ponto de vista qualitativo, não há dúvida de que o facto de se pertencer a um grupo (concretizado por um signo: vestuário, penteado, caracterização...) é um atributo importante.

S. Marcus propõe vários outros critérios, entre eles o da «participação ou não-participação na acção», problema distinto das relações personagem — papel. Ao fazê-lo, tem em mente a situação dos comentadores de *O Círculo de Giz Caucasiano* ou de *The Season at Sarsaparilla*, de Patrick White (só nesta última peça o comentador é também personagem). Na peça de Brecht, encontramos uma equivalência do narrador romanesco extradiegético que, por vezes, interrompe a narrativa para dar largas ao seu próprio discurso (comentários na peça de Brecht); na de White, o comentador aproxima-se do narrador intradiegético que é uma personagem que age como narrador, proferindo o seu próprio discurso, acto de fala equivalente a qualquer outro

---

* Forma do teatro tradicional japonês, também chamada «teatro de bonecos».

[1] Odette ASLAN, *L'acteur au XX^e siècle*, p. 117.

acto de uma personagem. Trata-se de uma visão de conjunto em profundidade. O chamado critério de «participação na acção» pressupõe que primeiro se tenham estabelecido níveis de representação e que as personagens possam ser situadas em relação a estes diferentes níveis, sem esquecer que têm sempre a possibilidade de os transgredir.

A «adopção do ponto de vista do espectador ou do de uma personagem» reduz-se em maior ou menor grau à perceptibilidade: uma personagem pode ser perceptível para os espectadores mas não para as outras personagens em cena *(Arlequim Cavalheiro por Amor)* ou pode ela aperceber-se de algo que não é perceptível para os espectadores. S. Marcus cita *The Cocktail Party,* de T. S. Eliot; na realidade, todas as cenas ao telefone levam a utilizar este critério para classificar as personagens. O disfarce, sobretudo o de tipos, é um caso especial de visibilidade. Não se trata de uma visibilidade total mas da consciência do traço distintivo que está oculto; podem surgir dois casos: o espectador sabe-o, mas não o sabem as outras personagens; o espectador não o sabe mas há uma ou várias personagens que o sabem. Todos os problemas de percepção relativa entre personagem — palco — sala podem ser abordados: a personagem é vista e ouvida? apenas ouvida? ouvida com voz *off?* como é aproveitado o palco? Como se organiza a presença respectiva dos actores ou de um deles em relação aos espectadores? A personagem encontra-se na área cénica ou entre os espectadores? Quais são as relações cénicas entre as personagens? Qual o seu grau de mobilidade? A relação é calculável em distância e diâmetro cénico: «Observando a distância entre duas personagens, podemos hierarquizá-las» (p. 75-76). S. Marcus propõe ainda que se recorra ao critério da «constância», interessante sobretudo quando um signo, pertencente a um sistema tal como o cenário ou os adereços, adquire a sua autonomia. Devemos considerá-lo como personagem a partir desse momento ou já o era anteriormente? E evoca além disso os corpos de António e de Cleópatra na peça de Shakespeare: serão eles ainda personagens depois de mortos? e o Amadeu de Ionesco?

Todos estes critérios, contribuindo para definir o estatuto da personagem, podem ser completados por outros simultaneamente quantitativos e qualitativos, tais como o número e a extensão das réplicas (totais e média) e a sua qualidade (monólogo, diálogo entre dois ou mais elementos). Podemos estabelecer parâmetros do mesmo tipo referentes à presença das personagens: distinguiremos então as que fazem a sua aparição em cena uma ou várias vezes e que pressupõem ou não uma outra; em caso afirmativo, pressupõem alguém indeterminado ou uma personagem em especial?[1]

Esta qualidade de presença que caracteriza a personagem será ponderada pela quantidade de presenças (número global de situações em que está só em cena, com outras, com uma em particular) e pelo tempo de presença em cena (incluindo, como é óbvio, os tempos de silêncio) que só nas representações efectivamente realizadas se poderá calcular. Haverá também que ter em conta aquilo a que Ph. Hamon chama a distribuição diferencial: «Trata-se de um modo de evidenciação puramente quantitativo e táctico, essencialmente à base da sua aparição nos momentos mais em evidência: início/final das sequências e da representação. Verifica-se que em todas as comédias de Marivaux que não acabam com uma diversão, os criados aparecem na primeira e última cenas e são os últimos a falar (a menos que alguém se lhes dirija ou fale deles).

---

[1] Steen JANSEN, **Esquisse d'une théorie de la forme dramatique**, *Langages*, n.º 12, e Ph. HAMON, **Pour un statut sémiologique du personnage**, *Littérature*, Maio de 1972.

CAPÍTULO IV

TEMPO E LOCAL DA REPRESENTAÇÃO

1. *Tempo da representação*

Toda a representação põe em causa dois aspectos temporais nitidamente diferentes: a época (tempo pontual ou momento da representação) e a duração. Algumas peças — as de Pixérécourt, por exemplo — que, quando surgiram, obtiveram um êxito sem precedentes, hoje só incidentalmente ou a título de curiosidade são representadas. Em compensação, «fiascos» notáveis aquando da sua criação ou obras pouco representadas voltam regularmente a cartaz e atraem um público numeroso e encenadores de todas as tendências: *D. João,* embora não tenha sido completamente posta de parte nos séculos XVIII e XIX, só se tornou uma peça de sucesso a partir da sua reposição por Jouvet, em 1947, com duzentas representações, e por J. Vilar no TNP, seis anos mais tarde. No espaço de quatro anos, de 1965 a 1969, esta mesma obra, a peça «do grande senhor de mau carácter» foi representada como «uma comédia de caracteres totalmente desprovida de acção» (M. Bluwal), uma «procura do absoluto que termina acidental mas também voluntariamente como um suicídio» (A. Bourseiller), uma representação «de verdadeiros conflitos entre grupos de pressão, entre personagens que lutam pelo poder, pela satisfação dos seus de-

sejos ou pela sobrevivência, e cuja ideologia, no seio da qual vivem (o discurso cristão em particular), dificilmente dissimula os combates selvagens» (P. Chéreau): este triplo sucesso é sinal de que o público não se sente incomodado pela distanciação entre a época da criação e a da representação, desde que encontre um eco ou uma resposta para as suas obsessões, medos, aspirações, ou, por outras palavras, desde que o «assunto» da peça seja flexível o bastante para poder abranger vários níveis de tempo fictício. Não é por acaso que a maior parte dos grandes êxitos do TNP dirigido por Vilar foram peças que têm como tema a liberdade do homem — sobretudo a liberdade colectiva — ameaçado pela guerra, ou a tirania sob qualquer das suas formas. O sucesso obtido por várias reposições de Brecht pode ser explicado por diferentes razões mas o êxito de *O Príncipe de Hamburgo*, de Kleist, peça quase desconhecida em França, não se deve apenas à presença de Gérard Philippe.

O problema de saber se o encenador respeitou ou deformou uma peça do passado talvez seja um falso problema. Basta ouvir a gravação de uma grande tirada por Sarah Bernardt ou imaginar o que seria provavelmente a dicção dramática na época de Corneille

(Vinga-me, vinga-te,
Mostra-te digno filho do pai que eu sou)

para nos darmos conta do ridículo que seria fazer reviver hoje uma representação da época (com espectadores no palco e indumentária nem sempre bem adaptada às personagens: lembremo-nos de que Augusto trazia a sua coroa de louros sobre uma abundante cabeleira postiça). As convenções dramáticas mudam tanto na encenação como no que respeita à representação ou dicção dos actores.

Mesmo que, para as peças clássicas, dispuséssemos de indicações pormenorizadas como as que foram publicadas na colecção «Mises en scène» (Editions du Seuil), nem por isso a reconstituição seria mais fácil. Depois de lermos o que Jean-Louis Barrault escreveu para *Fedra* (1946), sabe-

mos a concepção que o encenador tinha da peça e da heroína, mas será possível visualizar as representações então havidas? Com as *mesmas* indicações, Marie Bell e Maria Casarès, por exemplo, «comporiam» Fedras totalmente diferentes. Não se ouve nem a voz nem os silêncios dos comediantes, não se veêm os cenários nem os jogos de luz que são sugeridos: o que lemos é a narrativa — comentário de uma narrativa dramática.

Se o momento em que é representada pode ter uma influência decisiva sobre uma peça, é estudando *o tempo que demora em cena* que poderemos aproximar-nos mais do sentido profundo da obra. Porque, se a ficção dramática possui à partida um carácter temporal pré-determinado, a menos que se invente a si própria no jogo das improvisações ou do *happening* puro, é aquando da representação que ela atinge a plenitude ao mesmo tempo que encontra os seus limites provisórios. Limites extremamente variáveis de uma peça a outra, já que a *Paixão* de 1547, em Valenciennes, durou vinte e cinco «jornadas», enquanto que *Acto sem Palavras*, de Beckett, comporta apenas sete páginas e meia de indicações cénicas. Limites variáveis também adentro de uma mesma peça, conforme a concepção do encenador, a ocasião em que é representada, o tipo de público que se pretende atrair...

Contrariamente ao romance que pode ser lido pelo leitor em todos os sentidos e à velocidade que ele quiser, a peça representada, como a sinfonia e o filme, não deixa ao espectador a possibilidade de voltar atrás, de prolongar ou alongar, conforme lhe aprouver, a ficção que se representa à sua frente. A tragédia francesa conta cerca de 1 800 versos, o que fixa o tempo de representação, incluindo os entreactos, em cerca de três horas; mas o espectador de *D. João* encenado por M. Bluwal (em 1965, para a televisão), por A. Bourseiller (em 1967 e 1973) ou por P. Chéreau (1969) certamente se dará conta de que o tempo da representação varia não só quando se passa do palco para a televisão (com exteriores em abundância sobre os quais a câmara pode eventualmente demorar-se), mas conforme se faça da peça

uma comédia burlesca, ligeira, picaresca, ou se acentue a dimensão trágica, a lenta germinação de um espírito que, sem que o diga expressamente, faz o balanço da sua experiência do mundo e decide friamente alcançar a última fronteira da liberdade. Compreende-se então que o ritmo, o tempo* da peça variem consideravelmente conforme se privilegie a primeira ou a segunda interpretação e que não há, fora de dúvida, como o pretendem alguns, tempo* ideal cuja estrita observância daria à peça uma significação plena. Mais ainda do que a interpretação musical onde podemos medir com precisão, nas gravações, o tratamento dado pelos maestros à *VIII Sinfonia* de Beethoven, por exemplo, cada representação teatral, com os seus silêncios e jogos de cena, determina a sua própria duração, dependente da concepção do encenador, da reacção do público e da representação dos comediantes.

É, pois, extremamente difícil propor princípios essenciais que possam servir de base a uma análise precisa e funcional do tempo da representação. Lembrar o ideal clássico da concordância perfeita entre a duração da ficção e a da representação ou confrontar, de cronómetro em punho, a duração de uma representação contemporânea de *As Bodas de Fígaro* com a que foi prevista por Beaumarchais, de modo algum nos faria progredir: sabemos que o tempo de duração, medido com um cronómetro, de uma gravação ou de uma representação de uma ópera regida por diferentes maestros, nem sempre está em concordância com a impressão de lentidão ou de rapidez que dela tem o ouvinte; há o ritmo geral, o tom, uma determinada maneira de tocar a partitura que alteram a cronologia. O mesmo acontece com uma peça de teatro: silêncios e desempenhos diferentes fazem variar a duração de cada representação.

O que é realmente o tempo de representação senão a soma de outros tempos, a resultante do tempo da parti-

---

* *Sic* no original (N. T.)

* *Sic* no original (N. T.)

tura, do tempo exigido pela encenação do texto dramático (concepção do encenador, maior ou menor rapidez dos comediantes, etc.) e do tempo da técnica (rapidez ou lentidão das mudanças de cenário, etc.)? Consequentemente, qualquer mudança de concepção da encenação, qualquer melhoramento dos processos técnicos são elementos que podem alterá-lo. Muito pouco, todavia, quando o consideramos no seu conjunto, forçando-nos a admitir que não é a duração global de uma representação — quase sempre idêntica — que verdadeiramente nos interessa, mas antes saber qual o subterfúgio, quais as variações de rapidez que fazem com que ficções de duração diferente sejam expressas no mesmo lapso de tempo. Bastará apenas opor e comparar tempo de representação e tempo de ficção, como o fez Genette no romance *(Figures III)*? É sabido que, para determinar o ritmo do romance, Genette *(Figures III)* comparava a duração da história (em segundos, minutos, horas, dias, etc.) com o tamanho do texto (em linhas e em páginas).

Em teatro, comparar os minutos da ficção com os minutos da representação informa-nos em parte sobre a rapidez dramática mas não determina qual a parte do texto nem qual a da interpretação do encenador. É deste carácter compósito do tempo de representação que resulta sem dúvida uma das principais dificuldades da análise. Talvez fosse uma solução opor tempo de ficção e tempo de representação apenas por intermédio do tempo da partitura, porque aquele existe sempre em função deste: é graças ao texto que um dia da ficção pode ser reduzido a vinte minutos de representação. Nesse caso, o objectivo da análise seria estudar as diferentes variações de velocidade a partir das duas metamorfoses sofridas pelo tempo: a primeira, ao nível do tempo da partitura, transformando — afrouxando ou acelerando — o tempo da ficção em tempo do texto; a segunda, ao nível do tempo da representação, dando a este tempo do texto (cena ou número x de réplicas) o tempo* que o

* *Sic* no original (N. T.)

transforma em tempo de representação. Há uma grande diferença entre o facto de dez minutos de ficção serem expressos numa cena e o de esta mesma cena levar um quarto de hora ou uma hora a ser representada. Do mesmo modo, três anos de ficção podem estar contidos numa única réplica, mas o tempo de duração desta réplica pode variar conforme os silêncios e o tom com que é pronunciada. Em qualquer caso a representação de uma peça modifica a temporalidade do texto, estabelece a isocronia com a ficção, numa conversa, por exemplo, que tinha na partitura um equilíbrio instável. Com a pausa, o gesto, o silêncio, ela pode corrigir o encurtamento, por vezes abusivo, que a partitura exerce sobre a ficção quando reduz, por exemplo, dez anos de recordações a uma curta narrativa. Inversamente, pode tomar parte na aceleração esboçada na partitura, acelerando o ritmo de elocução, etc.

Seja qual for o uso que faça do tempo de representação uma crítica ulterior teoricamente mais bem informada das questões de temporalidade dramática, é provável que o verdadeiro interesse resida nesta inter-relação dos três níveis temporais, característicos de toda a representação teatral.

2. *Local da representação*

Falar hoje de local da representação é, primeiro que tudo, aludir ao lugar teatral, isto é, ao espaço físico onde se desenrola o espectáculo dramático. Mas, em teatro, a noção de espaço não se reduz aos elementos topográficos ou arquitecturais da área teatral da Comédia Française ou da representação de D. João que aí teve lugar em 1967. Na realidade, ela engloba noções subjacentes que não devem ser confundidas.

Uma vez recordado o local da fábula, de que já falámos a propósito do cenário, há que distinguir no local da representação entre o *lugar cénico* (a área de movimentação dos actores) e o *lugar teatral* propriamente dito, entendendo por este último aquele espaço pré-determinado

quanto à sua configuração, arquitectura e localização: a Comédie-Française, a Festspielhaus de Bayreuth, o pátio do Palácio dos Papas em Avignon, a encruzilhada ou a velha sala aproveitada onde se assiste a um *happening*. Vemos já que uma diferença essencial distingue estes diversos lugares e nos obriga a concretizar ainda mais os vocábulos: o lugar pode ser teatral desde a origem, se nunca tiver tido outra função além da de albergar representações teatrais (a Comédie-Française), mas pode também ser improvisado, destinado em princípio a outras funções mas momentaneamente «teatralizado» por exigências de um espectáculo: a Cartoucherie de Vincennes onde o Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine representa *1789* ou *A Idade do Oiro*, a praça Stanislas de Nancy reservada durante uma meia hora à representação de *The Cry of People for Meat* pelo Bread and Puppet Theater.

Com o progresso da teatrologia, quase todas as arquitecturas teatrais do passado foram postas em causa, procuraram-se formas arquitecturais e espaços cénicos mais bem adaptados à diversificação de uma nova dramaturgia ou de um rejuvenescimento da antiga, grupos experimentais nasceram em vários países e assistimos, nos últimos anos, a uma proliferação de estudos sobre o lugar teatral. Corremos o risco de nos afogarmos nesta imensa documentação se os problemas não forem seriados e se não forem postas, em termos bastante simples, algumas questões essenciais. Foi este o objectivo que se propôs D. Bablet no artigo intitulado **«Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral».**[1]

Apesar de importante sob um certo ponto de vista, não levantaremos o problema da localização do lugar teatral num determinado espaço urbano, mesmo que em estreita relação com o público visado, com o papel do teatro na vida de uma comunidade e até com a dramaturgia. Contentemo-nos com reflectir sobre aquilo a que, em teatro, comumente se chama a relação palco — sala.

---

[1] *Travail théâtral*, n.º 6, Janeiro-Março de 1972, p. 107-125.

Com efeito, todo o lugar teatral resulta da concepção das relações que serão estabelecidas entre os comediantes que ocupam a área cénica e o público que enche o espaço reservado aos espectadores. Esta concepção pode ir desde o frente a frente de dois locais, separados pela ribalta, pelo pano, etc., até ao espaço único em que não há distinção entre área de representação e espaço reservado ao público. Entre estes dois polos se situa a maioria dos lugares teatrais.

Há vinte e cinco anos, num colóquio sobre dramaturgia, E. Souriau[1] propunha que, em teatro, se distinguissem à partida dois «processos», dois tipos de espaço: o *cubo* e a *esfera*. O *cubo* caracteriza-se pelo «realismo» («tudo o que é delimitado pelo cubo deve ser concretamente encarnado ou figurado»), pela «orientação» (abre-se para os espectadores que se sentam diante dele) e pela «arquitectura condicionada» («todas as evoluções das personagens, todos os jogos de cena são antecipadamente compostos e condicionados pelo dispositivo cénico adoptado»). A *esfera*, pelo contrário, implicaria idealmente «uma maleabilidade absoluta da materialidade teatral» (p. 69): não há cenário, não há área de representação delimitada com nitidez em oposição ao local reservado ao público; concretamente, a participação do público, o seu encontro com os actores far-se-ia quase sempre num local público mais ou menos circular: coro de uma catedral, pátio de uma estalagem isabelina, pista de circo, encruzilhada... Esta distinção, se bem que pretenda englobá-los, opõe na realidade os dois tipos essenciais de formas entre os quais oscila o teatro europeu a partir do século XVI: o frente a frente de espectadores e actores da «caixa de ilusões» do teatro à italiana, com todas as alterações por que tem passado, e as diferentes formas que pode assumir a inclusão, num mesmo espaço, do público e dos comediantes.

---

[1] **Le cube et la sphère**, em *Architecture et dramaturgie*, Paris, Flammarion, 1950, p. 63-83.

Recordemos, em primeiro lugar, as principais características do palco à italiana e do teatro em círculo.[1] O teatro à italiana, sobre o qual Serlio, Palladio e Sabbatini nos deixaram plantas ou tratados, assenta no princípio de uma nítida separação entre palco e sala. O palco, local da ilusão, é uma caixa cúbica, aberta de um lado, frente à sala. Sobre o tablado inclinado, erguem-se cenários em perspectiva, para simular uma profundidade que o palco, na realidade, não possui: e é assim que, num espaço relativamente exíguo, pode estar representado um alinhamento de casas que se perde no ponto de fuga da perspectiva. Apesar das sábias realizações neste campo de um Palladio, nem por isso os problemas desaparecem:[2] para que a ilusão não seja destruída, os comediantes só podem evoluir no proscénio porque, de outro modo, a altura das casas, por exemplo, deixaria de ser proporcional à estatura dos actores; por outro lado, quanto mais nos afastamos da linha mediana da sala e quanto mais nos aproximamos da geral, mais falseada fica a perspectiva. E assim se chega ao resultado paradoxal que é o de apenas uma fracção do público estar colocada de modo a usufruir a ilusão que a perspectiva procura dar. A construção de teatros de ópera com camarotes, balcão, etc., acentua a desigualdade entre os espectadores: por um lado, o público está dividido em estratos sociais facilmente reco-

---

[1] Designaremos por «teatro em círculo» todo o teatro cujo palco ocupe uma posição central, quer ele seja na realidade circular, quer seja quadrado, rectangular ou octogonal.

[2] A própria evolução da dramaturgia nos séculos XVIII e XIX agudizará os problemas levantados pela configuração do teatro à italiana. Com Diderot e depois com os românticos, ao problema de provocar a ilusão acrescentam-se os de pôr em relevo a trucagem de adereços autênticos (móveis, peças decorativas, etc.) num cenário em perspectiva ou em «trompe-l'oeil»* e o de representar, adentro de uma só peça e num espaço cénico limitativo, uma vasta sala de um palácio, um torreão, uma cela de um monge, uma cena de montanha atrás de um aglomerado de casas.

* Trata-se do tipo de pintura que dá uma impressão de realidade e que não tem correspondente exacto em português (N. T.)

nhecíveis; por outro lado, a disposição da sala em forma de ferradura (palácio Garnier, por exemplo) transforma-a num segundo local de espectáculo: vai-se ao teatro para ver mas também para se ser visto, para se fazer parte do espectáculo.

Opondo-se a este frente a frente palco — sala do teatro à italiana, diversas arquitecturas teatrais procuraram estabelecer um outro tipo de contacto entre o público e os comediantes. O teatro circular é, sob este ponto de vista, um bom termo de comparação. Conheceu grande popularidade por volta dos anos 60: nos Estados Unidos havia pelo menos uns cinquenta, nas universidades sobretudo. A título de curiosidade, recordemos que foi aqui que Margot Jones abriu o primeiro teatro profissional (em Dallas) em 1947, enquanto que, na Europa, o primeiro foi aberto de 1954, em Paris, por Paquita Claude e André Villiers.

Numa tese recente, Henri Rey-Flaud,[1] baseando-se em abundante documentação escrita e iconográfica, mostra que as representações de dramas religiosos, com uma área cénica central completamente rodeada de espectadores, não era excepção em fins da Idade Média. Pelo contrário, em toda a Europa, os Mistérios não eram «um teatro em comprimento», alinhado ao longo da fachada de um edifício, mas um verdadeiro «teatro em círculo» onde os espectadores, sentados em bancadas ou num terreno que descia em direcção ao palco, constituíam como que um anel vivo em torno dele.

Esta configuração do espaço dramático medieval está muito próxima da do teatro isabelino, vizinho, pelo seu espírito, do teatro antigo, e em especial do do Swan Theater do qual Jean de Witt nos deixou um célebre desenho reproduzido em quase todas as histórias do teatro. De um modo geral, nota-se, além disso, que o fenómeno do palco aberto só não existe no teatro moderno. Como era concebido o espaço isabelino? O palco: uma fachada crivada de aberturas diante da qual um vasto proscénio, sobreelevado, penetra até ao fundo do «pátio» que serve de plateia, ou seja, da sala. Rodeando o proscénio em três lados, galerias sobrepostas e divididas em camarotes acolhem os espectadores, pertencendo de direito a galeria superior aos espectadores quando não é parcial e momentaneamente ocupada por actores.

---

[1] *Le cercle magique, Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1973.

Portanto, tal como no teatro à italiana, também aqui deparamos com uma hierarquia entre as várias classes sociais. O proscénio não é apenas o domínio do comentador encarregado de estabelecer a ligação entre o mundo real do espectador e o mundo fictício do actor, é também a área de representação dos comediantes, situada bem no meio do público. O teatro isabelino, que depressa se tornou dessueto pelo seu conformismo demasiado rigoroso a uma forma definida de teatro, vivia na tradição do teatro em círculo sem que dele tivesse o espírito «democrático» e popular.

Qual a exigência, qual o peso da tradição, qual a necessidade de ordem cultural que levaram esta forma circular a impor-se no fim da Idade Média e a como que perseguir periodicamente os homens de teatro? Se pensarmos que os Mistérios tantas vezes representados perante quatro ou cinco mil espectadores *(Le Mystère des Trois Doms*, em Bourges, em 1509), o eram também perante multidões que podiam variar entre 1 500 (como em *O Martírio de Santa Apolina)* e 9 000 pessoas (na representação de Autun, em 1516), compreenderemos que o teatro em círculo se impunha quase por si próprio, tanto para representações modestas como as do *Mistério de Santa Apolina*, como para outras muito mais espectaculares como as de Romans, Autun, Viena ou Valência. Graças à disposição circular, cidades pequenas podiam, sem grandes despesas, conseguir um local que servisse para representações teatrais e onde se pudesse representar um drama religioso, enquanto que outras mais ricas tinham a possibilidade de simultaneamente construírem anfiteatros de madeira muito complexos e de concentrarem um grande número de figurantes na área de representação que, para figurar o dilúvio, por exemplo, podia submergir. Além disso, o anel de bancadas ou de solo inclinado em volta da área cénica tem a vantagem de aproximar fisicamente os espectadores do espectáculo, tal como acontece no circo, num combate de boxe ou num desafio de hóquei: os espectadores da última fila de um público de cinco mil pessoas, como observa H. Rey-Flaud, não estão distanciados da pista mais de vinte metros. A. Villiers recorda precisamente que no teatro circular de Paris o trigentésimo lugar se situa na quinta fila, enquanto no teatro Marigny está recuado para a décima terceira. Contrariamente ao teatro à italiana ou a alguns edifícios construídos por volta de 1875, como a Ópera de Paris, não há nem os famosos lugares «cegos» nem aqueles lugares cujo ângulo com o ponto de fuga do cenário de um palco à italiana deforma totalmente a perspectiva; não há lugares maus, uma vez que todos os lugares de uma mesma fila são equidistantes do palco central.

Para além destas razões de ordem técnica, H. Rey-Flaud e A. Villiers valorizam outras de tipo diferente. O teatro em círculo transforma o público, não apenas num agregado de espectadores,

de testemunhas de uma representação, mas numa multidão de participantes no drama: «é antes de mais uma verdadeira câmara de aquecimento das emoções», um «palco que não está isolado das estimulações», um «local sem contacto com o exterior, ideal para o contágio emotivo».

O teatro em círculo é apenas uma de entre as múltiplas tentativas para romper o frente a frente de público e de comediantes. Os textos e a documentação fotográfica reunidos em *Le lieu théâtral dans la société moderne* (Paris, CNRS, 1963) podem dar uma ideia desta tentativa, sempre recomeçada desde o fim do século XIX, de fazer sair dos seus limites o lugar que, no teatro, é demasiado limitativo. Ou então procura-se reencontrar, em toda a pureza original, uma certa forma de teatro do passado mas utilizando os meios técnicos modernos: por exemplo, o Grosses Schauspielhaus de Berlim, cujo tablado em forma de espora, encostado a um palco giratório, está em grande parte rodeado por bancadas em feitio de ferradura, ou ainda o teatro mais moderno do Festival de Shakespeare em Strafford (Canadá) com um palco que se abre para o público em três lado. Ou então traçam-se planos complexos de um conjunto transformável que podem ir muito mais longe do que o projecto teatral desenhado por Gropius em 1927. Com Jacques Polieri,[1] já não se trata apenas do intercâmbio palco — sala, de dar ao complexo arquitectural uma flexibilidade que permitirá fazer dele sucessivamente um teatro circular, um palco em espora, um hemiciclo ou uma área de representação em forma de anel; há que conseguir construir um «teatro do movimento total» onde a mobilidade da área cénica seja acompanhada de uma mobilidade ainda mais complexa dos espectadores que registarão o espectáculo como uma câmara cuja distância e ângulo de tomada de vistas podem regular à vontade.

Outras tentativas houve para renovar o espaço cénico e que, embora menos espectaculares, nem por isso teste-

---

1 *Scénographie, sémiographie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.

munham um menor desejo de modificar o teatro: escolha de uma construção que não fosse destinada ao teatro (o Palácio dos Papas em Avignon, a *Cartoucherie* de Vincennes), o *ring* utilizado por J.-L. Barrault para montar o seu *Rabelais*, os parques, as praças públicas, os lugares públicos de toda a espécie onde representam o Living Theatre, o Performance Group ou o Bread and Puppet. A escolha do local, assim como o modo como é arranjado, exerce influência na comunicação que se estabelece: por exemplo, a representação de *O Vigário*, em Roma, nas proximidades do Vaticano, tem um impacto diferente do que terá em Munique ou em Paris: na mesma ordem de ideias, também o Berliner Ensemble, ao representar num palco mais baixo do que se vê habitualmente, marca o desejo de instaurar a famosa distanciação de Brecht. Portanto, antes de a peça ser efectivamente representada, o local escolhido para a representar atribui-lhe já um sentido, um alcance independente da encenação realizada.

Segunda Parte

FÁBULA E PARTITURA

CAPÍTULO I

A FÁBULA

Toda a peça de teatro representa um mundo em devir com as suas relações de forças e regras internas de funcionamento; convencionou-se chamar «fábula»[1] a este universo de papéis[2] (assumidos por personagens), representado

---

[1] Retomamos aqui a terminologia de TOMACHEVSKI («**Thématique**», *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965, p. 268), «fábula», mas não o seu corolário: «*tema* constituído pelos mesmos acontecimentos mas [que] respeita a ordem pela qual aparecem na obra e a sequência das informações que no-los mostram». Preferimos designar por «partitura» essa «combinação das partes componentes» da «parte relativa aos acontecimentos» (Chklovski) quando ela os traduz unicamente pelos sinais que são as palavras (texto dramático) e por «representação» quando esta combinação é transmitida pelo conjunto de signos próprios do teatro.

O termo «fábula», sem dúvida muito conotado, está menos marcado, segundo nos parece, pelo género narrativo do que «história» (utilizado por T. Todorov) ou do que «narrativa» preferido por Bremond. Em todos os casos se trata do universo narrado, mas «narrativa» pode, com Genette, remeter para os meios técnicos utilizados para transmitir esse universo (sobre este assunto cf. *Figures III*, pp. 71-72, onde as três acepções da palavra são definidas e distinguidas com clareza).

[2] No que respeita a toda esta parte do trabalho remetemos para V. PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970; E. SOURIAU,

e organizado. A fábula consiste em dizer «o que sucede a uma pessoa ou a uma coisa, em enunciar a sucessão dos predicados que o seu devir lhe confere.»[1] A este nível de análise, a unidade dramática em nada difere de outras unidades de tipo narrativo — por exemplo, o conto ou o romance; narrar ou representar equivalem-se. Aliás, tem o seu interesse lembrar que numa época em que as investigações de um V. Propp de modo algum podiam ser conhecidas em França, já E. Souriau elaborava uma espécie de grelha analítica das relações de forças em presença nas «situações dramáticas»,[2] menos afastada do que parece das actuais investigações em semiótica narrativa.

A análise interna da fábula poderá fazer-se vertical (Propp e Bremond, *Logique des possibles narratifs*, entre outros) ou horizontalmente, conforme se queira estudar as funções no seu aspecto diacrónico ou «generativo» (uma acção gera uma outra) ou se divida a acção em estádios sucessivos, procurando estudar em sincronia as diferentes «configurações». Poderá ainda ser feita segundo diferentes perspectivas: estética, lógica, semântica, consideradas em si próprias ou ao serviço de outras perspectivas: mito —, psico — ou sociocríticas, por exemplo.

Les deux cent mille situations dramatiques, Paris, Flammarion, 1950; A.-J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, Larouse, 1966; *Du sens*, Paris, Seuil, 1970; Claude BREMOND, Logique des possibles narratifs, *Communications*, n.º 8; *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

[1] Cl. BREMOND, *Logique du récit*, p. 332. Trabalhando numa outra óptica, A.-J. Greimas parece aceitar também esta «definição da narrativa como uma mensagem que enuncia o devir de um sujeito».

[2] Como o enunciavam já Propp e Souriau, um independentemente do outro, dedicando-se, um ao estudo do conto russo, o outro ao estudo do teatro. GREIMAS alarga o alcance dos trabalhos de Propp e de Souriau nas suas **Réflexions sur les modèles actanciels**, *Sémantique structurale*, pp. 172-191. Ver ainda **Les actants, les acteurs et les figures**, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973, pp. 161-176.

A fábula é composta por acontecimentos e por acções relacionados com papéis que são atribuídos a personagens, numa combinação que tem o nome de intriga, tema, argumento, história, acção... O estudo da fábula dramática pode, pois, ser aproximado de uma gramática da narrativa representada e que comporte um léxico e uma sintaxe articulados com base na noção de papel.

E. Souriau fizera já notar que a fábula é uma estrutura nuclear em acção, cujas unidades constituem situações, momentos cénicos, formas de um sistema de forças que são os factores elementares das situações. A situação é dinâmica não apenas em razão das suas próprias tensões mas ainda porque se integra num sistema regido por uma lógica interna: a acção. O mesmo autor designa por funções dramáticas as forças que se organizam numa rede e desenham uma figura estrutural num momento cénico. Faz notar que, excepto no teatro muito primitivo ou no melodrama, personagem e função não são coincidentes e que uma mesma rede de relações pode assumir aspectos muito diversos conforme a examinemos do ponto de vista desta ou daquela personagem. Ligada a estes dois predicados básicos, desejo e temor, a força vectorial é atractiva ou repulsiva. As funções dramáticas podem reduzir-se a seis:[1] a força ternática (apetitiva), o valor para o qual ela se orienta (o bem desejado), o árbitro (atribuidor do bem), o obtentor eventual do bem, um rival ou oponente, o cúmplice (co-interessado, adjuvante). Nem sempre estas forças são todas actualizadas mas, uma vez que cada constelação de seis personagens pressupõe seis pontos de vista diferentes, é considerável a multiplicação destas possibilidades, o que justifica o título do trabalho: *Les deux cent mille situations dramatiques*.

---

[1] Greimas reduz as forças em presença a três pares de actantes: sujeito/objecto; destinador/destinatário; adjuvante/oponente. Recorrendo a uma análise do tipo da de Greimas, Anne Ubersfeld estabelece o esquema de *Ruy Blas*, esquema que encontra no conjunto

Em *Sémantique structurale*, A.-J. Greimas retoma e define com mais rigor estas intuições, fixando como princípio a distinção entre dois planos de estruturação da narrativa (nível imanente das estruturas narrativas, nível aparente das estruturas linguísticas) e procurando seriar em seguida as reflexões sobre os «modelos actanciais» (gramática da fábula baseada numa gramática da relação sujeito-predicado) e sobre a procura de «modelos de transformações» (as «funções» de Propp e a sua redução). Propõe uma gramática fundamental baseada num modelo que descreve a estrutura elementar da significação «como o desenvolvimento lógico de uma categoria cénica binária, do tipo branco *vs* preto, cujos termos mantêm entre si uma relação de oposição, podendo ao mesmo tempo cada um deles projectar um novo termo que seria seu contraditório; este poderá, por sua vez, contrair uma relação de pressuposição relativamente ao termo contrário oposto» (*Du sens*, p. 160). Esta gramática assenta em conceitos intemporais que definem a infra-estrutura da narrativa e que transcendem o devir dos acontecimentos re-

---

da obra de Victor Hugo sob formas superficiais numerosas e diversas mas todas elas redutíveis a um esquema de base em tríade: mulher — patrão — criado, segundo a seguinte disposição:

Destinador (patrão)		Destinatário (patrão-criado)
	Objecto (Mulher)	
Adjuvante (criado)	Sujeito (patrão-criado)	Oponente (criado)

«O esquema indica claramente a similitude de papéis do patrão e do criado e, pela sua própria bipolaridade, a existência de duas etapas sucessivas, levando cada uma delas a um desenlace; temos assim, portanto, uma intriga da forma:

«1. aceitação, pelo criado, do papel de *instrumento;*
2. recusa de papel e reviravolta;
3. malogro do criado (e do patrão).»

Indicamos aqui apenas o esquema básico que A. Ubersfeld desenvolve através das numerosas figuras que ele reveste em *Ruy Blas*.

presentados. Para poder produzir narrativas sob «forma figurativa», «em que actores humanos ou personificados realizem tarefas, sejam postos à prova, atinjam objectivos», a infra-estrutura da narrativa, codificada de acordo com as regras da gramática narrativa fundamental, tem que assumir um outro código, o que organiza a «gramática superficial» da narrativa; uma última codificação permite introduzir esta segunda estrutura «nos discursos e nos enunciados linguísticos» (*Du sens*, p. 166). Distinguir-se-iam estruturas profundas, formadas por conceitos e que se concretizariam em actantes de «fazer» antropomórfico que seriam humanizados ou personificados nos «actores» da forma figurativa.

Mesmo excessivamente resumidas, estas posições teóricas são de grande interesse: a complexidade das operações de codificação da fábula (que justifica em contrapartida a complexidade da decodificação e, portanto, a pluralidade das leituras operadas por diferentes espectadores) torna-se mais evidente e as restrições semânticas permitem distinguir «duas tipologias paralelas»: a das funções (o «fazer») e a dos actantes (sujeitos humanos do «fazer»).[1]

A originalidade do processo consiste sobretudo no facto de «permitir que se esclareça a significação da obra, quer a nível individual quer a nível político» e, o que é fora de dúvida ainda mais original, de «mostrar imediatamente os laços íntimos que unem génese e estrutura». Com efeito, A. Ubersfeld propõe uma renovação do estudo genético assente nas seguintes bases:

«1. estabelecer o ou os esquemas organizadores da obra;
2. retomar e sobrepor esquemas semelhantes, anteriormente surgidos na obra de Hugo;
3. a este nível e a partir destes elementos, retomar as indicações dadas: a) pelas fontes, b) pelas variantes e pelos rascunhos, c) pelos testemunhos.»

(A. UBERSFELD, «**Ruy Blas**»: **genèse et structure**, *Revue d'histoire littéraire de la France*, Setembro-Dezembro de 1970, pp. 953-974); cf. também, evidentemente, a tese de A. UBERSFELD, *Le roi et le bouffon*, Paris, J. Corti, 1974.

[1] Cl. BREMOND, *Logique du récit*, p. 85 (as páginas 81 a 102 contêm uma discussão do «modelo constitucional» de A.-J. Greimas). Para este, «a unidade mais característica, mas não a única, da sintaxe

V. Propp mostrou que a sequência dos acontecimentos narrados pode ser articulada em sequências de acções, as «funções», e que se poderiam extrair regras combinatórias dessas unidades mais ou menos universais. Cl. Bremond retoma este trabalho e propõe uma definição segundo a qual a fábula (a que chama «narrativa») «consiste num discurso que integra uma sucessão de acontecimentos de interesse humano adentro da unidade de uma mesma acção». Para Bremond, só quando relacionados com um projecto humano os acontecimentos adquirem sentido e se organizam numa série temporal estruturada. Conforme favorecem ou contrariam o projecto que os organiza, podem então ser classificados em dois tipos fundamentais: «vantagem a obter», «degradação possível».[1]

A unidade da fábula é a «acção que tem por função introduzir uma outra acção que, por sua vez, assumirá idêntica função em relação a uma outra acção». Para que possamos considerar que uma acção desempenha determinada função, temos que ter em conta o seu lugar adentro do processo da representação, a perspectiva das personagens que são afectadas por ela e o ponto de vista em que nos

---

narrativa (*Du sens*, p. 173) é a «realização» que «concretiza ao nível antropomórfico a transformação dos conteúdos», numa oposição entre dois sujeitos de relação de contradição (ao nível conceptual), portanto de luta pelo domínio do outro (ao nível do «fazer» antropomórfico e da sua manifestação figurativa).

[1] Trabalhos realizados pela equipa de S. MARCUS, a partir de um parâmetro de Heidder sobre a teoria dos grafos, parecem confirmar a correcta fundamentação desta perspectiva. O estudo do grau de estabilidade (equilíbrio dramático nas relações entre as personagens) permite concluir que a sua evolução crescente corresponde a uma melhoria, enquanto que a sua evolução decrescente pode ser interpretada como uma degradação. «Estamos então perante uma alternância de degradações e de melhorias que correspondem às análises preconizadas para as estruturas narrativas (Propp, Bremond, etc.)». (*Sémiologie de la représentation*, pp. 78-79).

colocamos para a designar. A este nível de análise, a acção é, pois, considerada apenas na sua funcionalidade, independentemente de todo o valor semântico não funcional, de modalidades qualificativas, de conteúdos temáticos... O esquema cómico do velho jarreta que vai desposar uma jovenzinha apaixonada por um jovem galã (*O Barbeiro de Sevilha, A Escola de Mulheres,* etc.) resolve-se regra geral por uma degradação completa de um, correspondendo a uma vantagem obtida pelos outros dois, o que equivale a «pacto rejeitado» nas relações rapariga — velho e a «pacto firmado» nas relações rapariga — rapaz. Para estas relações de funções para uma mesma acção ou um mesmo acontecimento, propõe Bremond um esquema simples; o que escolheu é típico da peça de *boulevard,* ou seja, «Paulo seduz Joana, mulher do seu amigo Pedro» (Le message narratif, *Communications,* n.º 4, 1964, p. 27).

Relações Pedro-Joana (*unidos por um pacto:* casamento)	*Relações Paulo-Pedro* (*ligados por um pacto:* amizade)	*Relações Paulo-Joana* (I) (sedutor--seduzido)	*Relações Paulo-Joana* (II) (*ligados por um pacto:* ligação amorosa)
	Pacto posto à prova	Desejo de agradar	
Pacto posto à prova		Conduta tendo em vista a sedução	
Infidelidade ao pacto	Infidelidade ao pacto	Êxito da sedução	
Ruptura (ou manutenção do pacto)	Ruptura (ou manutenção do pacto)		Pacto de aliança, etc.

Um mesmo acontecimento pode desempenhar duas funções distintas conforme o ponto de vista assumido: dano a inflingir *vs* delito a cometer, processo agressivo *vs* malfeitoria, dano infligido *vs* delito cometido (que pode corresponder a «procedimento a retribuir», e tudo recomeça!).

Recusando o postulado final de Propp que não tomava em conta todas as fábulas possíveis, Bremond afirma que a entrada de uma função supõe sempre a possibilidade de uma opção contraditória.

A unidade de base da análise é a sequência elementar em tríade: situação que oferece a possibilidade de um comportamento ou de um acontecimento, passagem desta virtualidade a acto, resultado final da acção. Em cada escalão, a sequência é dicotómica; se, por exemplo, temos no início desejo de agradar (Tartufo), podemos ter conduta tendo em vista a sedução (palavras e gestos: IV, v) ou abstenção (ou impedimento) e, a seguir, êxito ou insucesso (amor rejeitado por Elmira). A narrativa é um entrelaçado de sequências elementares articuladas em sequências complexas que podem elas próprias combinar-se entre si. A transformação das sequências simples em sequências complexas produz-se segundo três figuras: ligação ponta a ponta, enclave ou simultaneidade. Um quadro das sequências-tipos poderia servir de base a uma classificação dos papéis assumidos pelas personagens.[1]

Numa aplicação bastante livre destes dados, *Tartufo* poderia servir-nos de exemplo esquemático. Como um quadro da lógica das acções seria aqui demasiado pretensioso, limitar-nos-emos a algumas anotações. A peça assenta em vários *pactos* em vias de conclusão, ameaçados ou rejeitados; estes pactos são de diferentes tipos e dependem uns dos outros: pacto de amizade Orgon — Tartufo *vs* pacto de paternidade Orgon — Damis; pacto de casamento Orgon — Elmira *vs* pacto amoroso desejado Tartufo — Elmira; pacto de casamento previsto Mariana — Valério (e Damis — irmã de Valério) *vs* casamento projectado Tartufo — Mariana; pacto de fraternidade Clean-

[1] GREIMAS faz uma redução das funções propostas por Propp. Depois de uma «combinação, definida como uma categorização das funções» que «tem por fim libertar a análise, pelo menos parcialmente, da ordem de sucessão sintagmática», apresenta um esquema reduzido das funções onde figuram: A = contrato (ordem *vs* aceitação), B = luta (combate *vs* vitória), C = comunicação (emissão *vs* recepção), mais p = presença e d = deslocação (*Sémantique structurale*, pp. 192-203).

to — Elmira = pacto de protecção Cleanto — Mariana — Damis — Elmira e até Orgon; pacto amoroso Mariana — Valério = pacto de protecção Valério — Orgon; por último, pacto de protecção (gratuito) Dorina — Mariana... e até a Senhora Pernelle — Tartufo! Um pacto está subjacente à peça: o de Tartufo e de Deus, do qual dependem os seus dois pactos com Orgon e, em menor grau, com a Senhora Pernelle, e cuja transgressão é denunciada logo em I, I, por todas as personagens excepto pela Senhora Pernelle que, ela, o celebra. Por fim, um último pacto é evocado logo em I, II, verso 181-182 (por Dorina) unindo Orgon ao seu rei, aqui uma relação credor/devedor (ajuda recebida pelo rei *vs* serviço prestado por Orgon); este tipo de relação implica geralmente para «aquele que beneficia da ajuda» o começo de um processo de dívida a pagar que corresponde, para o «aliado obsequiador», a uma ajuda que por vezes receberá).[1] Perante todos estes pactos, encontramos numerosos *processos de embuste* que têm como objectivo mantê-los, estabelecê-los ou destruí-los: ardil de Tartufo/Orgon (e a Senhora Pernelle) que quase se malogra em III, V, mas que recobra força em III, VI, e se mantém até IV, VI; o de Dorina por Elmira/Tartufo (III, I) que Damis faz gorar; um novo ardil concebido por Elmira/Tartufo, consentido por Orgon (IV, III), progride até IV, VII, quando Orgon se desmascara e com ele Elmira. Tartufo tenta recomeçar um novo processo de embuste mas sem resultado; entrega-se então a uma tentativa de intimidação até ao «golpe de teatro» em V, VII, verso 1900. Quanto às sequências do ardil Tartufo/Orgon, elas ligam-se ponta a ponta e parecem assegurar assim o fio principal; as outras sequências de enganos, de sedução ou de intimidação combinam-se por enclave no interior destas sequências mães.

O conjunto pode ser incluído num largo *processo de vantagens para Tartufo,* em curso desde o início da peça; ameaçado pela acusação de Damis, depois restabelecido logo a seguir, consolida-se na medida em que o pacto de amizade entre Tartufo e Orgon vai transformar-se em pacto de paternidade pela dupla doação da filha e dos bens (e quase da mulher, cf. III, VI, versos 1172-1181). Orgon torna-se assim simultaneamente o agente num processo de degradação de que virá a ser a vítima; começo de uma possível degradação do estado de Tartufo quando Orgon aceita participar no ardil de Elmira (IV, III); degradação em curso e depois concluída em IV, VII; vantagem possível pelo acto de doação consentido por Orgon e pela posse do cofre, começo do processo de intimidação; melhoria em curso (oficial

[1] Se fizermos intervir a noção de mérito, pressuposta neste caso pelo sistema social de referência, acontece então que o «aliado credor» tem uma recompensa a receber.

de diligências, exemplo) bruscamente interrompida por uma degradação completa que corresponde a um golpe de teatro (sem que comece um processo que lhe seja imediatamente oponente). Devido ao perdão do príncipe, restabelecimento do pacto (ameaçado pela existência do cofre) entre Orgon e o rei. Poderíamos ver nisto uma imagem do pacto Deus-homem da teologia católica, onde é Deus quem dá os primeiros passos para restabelecer, com a criatura que criou, o pacto que vê ameaçado. Na realidade, vimos que o rei se encontrava perante Orgon numa situação de «aliado devedor», com uma dívida a pagar e de que se liberta ao perdoar uma transgressão do pacto Orgon-rei (determinada por um outro pacto de amizade concluído por Orgon e que o colocava numa situação de dilema, portanto valorizado).

Procuraremos agora seguir cronologicamente os acontecimentos, de modo a que se possa compreender melhor o modo como as sequências se articulam. À degradação do pacto de casamento projectado Mariana — Valério, corresponde uma melhoria em vista do pacto de casamento Mariana — Tartufo (remetendo para o pacto de amizade Orgon — Tartufo) e uma degradação do pacto de casamento Orgon — Elmira (uma vez que Elmira passa a ser adjuvante de Mariana e objecto da cobiça de Tartufo). A degradação do pacto Orgon — Elmira é anunciada por Dorina logo em I, I, quase simultaneamente com a possível entrada de um processo que conduz a um pacto amoroso Tartufo-Elmira (verso 84: «Por minha fé, creio que tem ciúmes da senhora»), confirmado por Orgon, versos 301-307 («e é seis vezes mais ciumento do que eu»). Também aqui Orgon é, se não agente, pelo menos adjuvante de um processo de degradação de que ele próprio será a vítima. No plano de Dorina (III, I), ao processo tendente a um pacto amoroso preparado por Tartufo e Elmira, corresponde uma perspectiva de melhoria no processo que procura estabelecer definitivamente o pacto de casamento Mariana-Valério: tentativa de intimidação, na qual se encaixa, tal como fora previsto por Dorina, a tentativa de sedução levada a cabo por Tartufo, rejeitada por Elmira, tendo como preço do seu silêncio a rejeição do pacto Mariana — Tartufo e o restabelecimento do pacto Mariana — Valério (III, III). O aparecimento de Damis, tentando acabar pela violência com a tentativa de sedução e, consequentemente, o pacto de amizade Tartufo — Orgon para restabelecer mais depressa o pacto de casamento Valério — Mariana e portanto também o seu) não tem os resultados previstos. Perante esta perspectiva de degradação, Tartufo reage rapidamente iniciando um processo de embuste no qual finge ser o que é e não ser o que não é (o que é fora de dúvida o cúmulo neste tipo de acção). Orgon julga que ele é aquilo que as aparências negam, reduzindo o fingimento à humildade, isto é, afinal de contas, a um fingimento em segundo grau. A vantagem de Tartufo está portanto assegurada, o pacto de amizade

que se mantém corresponde ao malogro de Damis, à degradação do pacto de paternidade Orgon — Damis (deserdado e amaldiçoado, III, VI, V, 1136-1140), à degradação total do pacto Mariana — Valério. Inicia-se um novo processo de embuste: fingindo querer partir e evitar Elmira, Tartufo confirma a consolidação do papel de agente exercido por Orgon na continuação de um processo de degradação nas suas relações com Elmira (ordena a Tartufo que conviva com ela, versos 1172-1174) e no possível começo de um processo de degradação da sua fortuna, pela transformação do pacto de amizade num novo pacto de paternidade (doação) que o despoja em favor de Tartufo.

A ajuda que Elmira presta a Mariana traduz-se em IV, III, por uma tripla tentativa de começo de um processo de vantagem, pela degradação do pacto de amizade Orgon-Tartufo, pelo início de um processo de embuste por parte de Elmira que permitirá o começo de um processo de sedução por parte de Tartufo. A possibilidade de uma melhoria para Mariana — Valério e, portanto, para os outros pactos (com excepção do de Orgon — Tartufo = degradação para este) é manifesta numa primeira reacção de enternecimento de Orgon em IV, III, verso 1293, e depois, quando concorda em participar no plano de Elmira no verso 1353-1354 (para poder observar), o que é confirmado pelo esconderijo em IV, IV.

Em IV, V, insere-se o processo de embuste levado a cabo por Elmira; na realidade, Tartufo não acredita na suposta paixão até ao final da cena (verso 1519) em que o falso devoto julga finalmente que conseguiu sobrepor com êxito, ao plano que ele considera como sendo um ardil de Elmira, (considerada como adjuvante de Tartufo), um processo de intimidação ao qual Elmira finge ceder. O malogro em IV, VII, do processo de intimidação, portanto do processo amoroso e, consequentemente (naquelas circunstâncias e uma vez que é devido à acção de Orgon) do pacto de amizade Orgon-Tartufo pareceria interromper a evolução do processo de melhoria para Tartufo. Mas o pacto de amizade foi transformado em pacto de «paternidade» legal e modificá-lo é algo que está acima do poder de Orgon. Portanto, a partir de IV, VII, há um único pacto do qual os outros já não dependem e que está ligado ao único processo de vantagem de Tartufo, correspondente à degradação de Orgon e dos seus, ligado a um processo de degradação de que se toma conhecimento apenas em V, I, no pacto que liga Orgon ao rei (o cofre): chegada do oficial de diligências, depois do exempto. Cleanto, e depois Valério, tentam ajudar mas sem êxito, até ao perdão — peripécia concedida pelo rei e que estabelece integralmente o seu pacto com Orgon, sob a forma de recompensa de méritos passados. Este restabelecimento interrompe o processo de melhoria de Tartufo, iniciando imediatamente para ele um processo de degradação e portanto de vantagens para os outros, sendo um dos pactos levado a bom termo nos dois últimos versos

(pacto de casamento Valério — Mariana), metonímia do pacto celebrado em toda a cena entre Orgon e o soberano (que corresponde à celebração, no início da peça, pela Senhora Pernelle, do falso pacto estabelecido entre Deus e o seu servo Tartufo?).

Toda a peça assenta, pois, em pactos de paternidade em que intervêm numerosas figuras (todas elas afinal valorizadas) e na manobra do embuste que, do hipócrita Tartufo, se reflecte em todas as personagens. Finalmente, o hino a Luís XIV, que tem sido muitas vezes considerado como uma sequência acrescentada, parece muito mais importante. O pacto do rei com Orgon baseia-se em relações de ajuda mútua. Sem nos aventurarmos muito na linha da escola de Rousseau, vemos que um estudo mais aprofundado permitiria talvez descobrir, sob a rede das acções, a designação ou a indicação de opções «socio-políticas».[1]

3. OS PAPÉIS

Propp recusa-se a interessar-se quer por «quem» pratica a acção quer pelo «como» da mesma acção; R. Barthes, em *S/Z*, considera que a relação sujeito-predicado, condicionada pela sociedade de referência e pelos seus esquemas culturais, tem apenas um valor relativo; Cl. Bremond tenta estabelecer uma ligação entre processos e papéis, pretendendo que a combinação dos primeiros define os segundos: para ele, a

---

[1] Os esquemas delineados a partir da lógica das acções são muitas vezes reveladores. A este propósito, citaremos ainda o exemplo de *Arlequim Cavalheiro por Amor*, de Marivaux, cujo carácter de magia não consegue reter o leitor e que se revela (tratado deste modo) não apenas uma luta entre fraco e poderoso, mas uma forma de pôr em questão o pacto servidor — patrão, na medida em que o patrão não respeita os seus próprios pactos, aqui pacto de fidelidade (casamento projectado entre a fada e Merlim). Uma vez que a fada não respeita o seu pacto, Trivelin, seu servidor, considera-se desligado da obrigação de respeitar o seu: de adjuvante da fada transforma-se em adjuvante de Arlequim e, portanto, em adversário da fada. A fábula não diz que este processo se inscreve num outro que seria (com um objectivo moral) o respeito pelo primeiro pacto. As sequências que são narradas produzem pois um efeito ambíguo e permitem uma dupla leitura, socio-política (ou «filosófica») e moral.

fábula apresenta-se também como um complexo de papéis simultâneos ou sucessivos.[1]

A distribuição dos papéis estabelece-se em função do par agente/paciente, sendo o primeiro o iniciador de «processos modificadores ou conservadores» e o segundo afectado por esses mesmos processos. O papel de agente pode dividir-se em quatro grandes sub-papéis: modificador, conservador, influenciador e retribuidor. Cada um destes sub-papéis apresenta pelo menos duas possibilidades de actualização. O modificador: melhorador *vs* degradador; o conservador: protector *vs* frustrador; quanto ao influenciador, será informador *vs* dissimulador, mas a qualidade dos móbeis dos seus actos determinará outras três possibilidades: com móbeis éticos, teremos o que obriga *vs* o que interdiz, com móbeis hedónicos, sedutor *vs* intimidador, com móbeis pragmáticos, por último, o que aconselha *vs* o que desaconselha. A introdução da noção de mérito leva à referenciação do papel de retribuidor, recompensador *vs* punidor. Uma importante distinção é feita pela notação do carácter voluntário ou involuntário da acção, a volição. Os papéis são suportados por «nomes» ou, se quisermos, esses papéis têm «hipóstases» na fábula, as personagens; um mesmo papel pode dividir-se em vários «nomes», tal como um mesmo «nome» pode englobar vários papéis, que serão considerados de formas diferentes conforme o ponto de vista. Não podem ser definidos globalmente, no conjunto da fábula, numa perspectiva única, a menos que ela se resuma numa só proposição narrativa, para além de enunciados simples, o que parece difícil. A pré-codificação em papéis só pode fazer-se desde que se considere o texto segundo fases sucessivas na ordem cronológica da fábula, efectuando cortes sincrónicos na diacronia. Nestes cortes sincrónicos que correspondem a um tempo *t*, vários processos se desenvolvem geralmente, em simultâneo com diferentes fases de evolução (eventualidade, passagem à ac-

[1] Vimos já que Greimas situa os papéis (actantes e funções) ao nível da estruturação superficial da narrativa; ao nível fundamental, está mais próximo de Levi-Strauss (acrónico).

ção ou resultado).[1] Nalguns processos de influência surge uma dificuldade: informação, excitação provocada pelo temor e pela esperança, etc., que fazem apelo a um tempo $t - n$ ou $t + n$, sendo então necessário ponderar a indicação da fase de evolução do processo, dada por esse factor tempo, ponto de referência cronológico.

Bremond esquematiza os processos essenciais do seguinte modo: grau zero, a paixão, ou seja a aptidão do sujeito-paciente para ser afectado no seu futuro; por valorização da sorte do paciente (o seu devir), surgem os processos de modificação *vs* conservação; pela atribuição de uma subjectividade influenciável, entram em jogo os processos de influências, representativos ou afectivos; pelo reconhecimento de um poder de iniciativa, abre-se (com o estatuto de agente) o campo das acções voluntárias ou involuntárias; pelo julgamento, por último, desenvolve-se em termos de mérito o processo das retribuições.

Bremond faz notar que podemos conceber subsistemas de papéis que corresponderiam às fábulas «de uma área cultural ou de um género literário particular». E menciona «os papéis» da comédia: «a ingénua, o pai nobre, o fanfarrão», acrescentando que «estes estereotipos são redutíveis a agregados mais ou menos estáveis de papéis elementares: beneficiário e vítima, enganador e enganado, etc». Os papéis funcionam com uma matriz produtora de sub-sistemas que engendrarão eles próprios fábulas complexas.

4. O ARGUMENTO OU NÓ[2]

A gramática dos papéis permite estabelecer proposições, independentes ou subordinadas, simultâneas ou suces-

---

[1] Os teóricos do século XVII francês chamavam «fio» ao elo que liga os diversos acontecimentos, elo que se inscreve na simultaneidade; em *Andrómaca*, há três fios que correspondem aos processos amorosos Pirro/Andrómaca, Hermíone/Pirro, Horestes/Hermíone.

[2] Preferimos este termo de «argumento» à intriga ou acção que Bremond parece considerar como equivalentes, conforme o em-

sivas; a relação de subordinação pode ser de ordem lógica («uma proposição implica uma outra») ou física («um acontecimento provoca um outro»). Passamos então à codificação da parte da fábula a que podemos chamar o argumento ou a intriga ou ainda a «acção» e que consiste na organização das sequências complexas (cf. funções) ou das «frases» (cf. papéis). As funções combinam-se, os papéis organizam-se, segundo dois princípios: condicionamento lógico ou conveniências culturais ou estéticas.

No primeiro caso, a combinação das funções na sequência elementar ou das sequências elementares na sequência complexa é imposta (por exemplo, sequências cronológicas); a organização do argumento responde às «necessidades conceptuais imanentes ao desenvolvimento dos papéis: relações de implicação, de exclusão, de compatibilidade» (*Logique du récit*, p. 133). No segundo caso, a ordenação dos acontecimentos não obedece a uma necessidade lógica; uma certa liberdade de combinação permite incluir ou suprimir um determinado número de funções ou de sequências, impor «aos papéis regras de evolução conformes à verdade, ao belo, ao bem visados», conforme as finalidades «extra-texto» são de ordem histórica, estética ou edificante. Temos então estruturas especiais, características de uma cultura ou de um indivíduo. As condicionantes culturais são evidentemente muito fortes e é isso que justifica durante séculos a falta de diversidade dos argumentos na comédia, de tipo europeu por exemplo. Mas é também um dos interesses que pode apresentar o estudo do argumento: o de ler, através da organi-

---

prego tradicional (cf. dicionário) (*Logique du récit*, p. 321). Dos quatro termos propostos, «argumento» é o único que não foi ainda utilizado para a «partitura», ou seja a forma dramática (intriga e acção) ou a representação (cenário). Mais tarde, Bremond adopta o termo «intriga» para designar a organização da fábula; corrigi-lo-emos, portanto, e substitui-lo-emos por «argumento» sempre que o encontrarmos no texto deste autor. Quanto a «nó», J. Scherer pensa que é o termo mais usado no século XVII, também sinónimo de intriga e remetendo para a organização interna da fábula. Infelizmente, foi muitas vezes considerado apenas como uma parte da fábula... antes do desenlace!

zação das sequências «livres», o código cultural ou estético da sociedade que permite ou impõe tais combinações.[1]

Foi a exprimir e a aperfeiçoar o código que rege a organização dos papéis a este último nível que se dedicou em parte a «dramaturgia clássica». Parece que aquilo que aqui designamos por «argumento» corresponde tanto ao termo de intriga, situação, como ao de «nó». Jacques Schérer (*La dramaturgie classique en France*) cita a este propósito algumas definições: «deve entender-se por nó os acontecimentos particulares que, juntando e modificando os interesses e as paixões, prolongam a acção e retardam o acontecimento principal» (p. 62); «o nó de uma tragédia compreende o desenho das principais personagens e todos os obstáculos próprios ou alheios com que se debatem» (p. 63, Abade de Bellegarde, 1702), podendo estes ser verdadeiros (exteriores ou interiores) ou falsos (quiproquós). O obstáculo mais corrente é o exterior e consiste muitas vezes na oposição dos pais ao casamento dos filhos. Em *O Cid,* a morte do conde é um obstáculo exterior interiorizado por Chimena e por Rodrigo. O obstáculo interior é duplo: o herói tem que fazer face a duas exigências inconciliáveis. O argumento admite também falsos obstáculos: enganos, malentendidos, equívocos ou quiproquós; acontece com relativa frequência que este se mantenha em toda a peça (é sabido que ainda hoje é bastante utilizado pela comédia de *boulevard*). Para que

---

[1] S. MARCUS lembra estudos feitos sobre *Paradisul,* de Maria LOVINESCU e *A View from the Bridge,* de Arthur Miller. O caminho seguido foi este: segmentação em acontecimentos elementares; segmentação a um nível mais abstracto «onde se obtêm os segmentos pela concatenação dos acontecimentos elementares»; introdução de uma noção de equivalência no conjunto de marcas semânticas associadas aos segmentos e caracterizadas por certas repetições; a partir do vocabulário terminal, construção de uma gramática simulando as tendências recorrentes que aparecem no desenvolvimento da acção dramática. O modo como o espectador prolonga a peça é reflectido pela gramática que utiliza, a gramática matricial «não é independente do contexto e [...] reflecte uma relação possível entre espectáculo e espectador» (*Sémiologie de la représentation,* pp. 84-85).

a fábula mantenha o seu interesse, o dramaturgo introduz pelo menos uma peripécia, ou seja, uma inversão da acção. A peripécia, à qual Diderot prefere o «golpe de teatro» («incidente imprevisto» «que modifica subitamente o estado das personagens»), corresponde a uma perturbação na lógica das acções, uma mudança de situação que permite valorizar o ponto de vista de diferentes indivíduos e do seu respectivo comportamento, ao mesmo tempo que provoca uma nova sequência complexa (temos, por exemplo, *em Fedra*, a dupla peripécia da notícia da morte de Teseu, I, IV, e a do seu regresso, III, III).

CAPÍTULO II

A PARTITURA

1. ANÁLISE DO ENUNCIADO DRAMÁTICO

Em última instância, a fábula é codificada num enunciado dramático que pode ou não passar, em proveito de um espectador,[1] pelo veículo linguístico. Daqui se depreende que enunciado dramático não significa necessariamente texto escrito. Mas, tendo em conta a falta de estabilidade da maior parte das outras linguagens do teatro para podermos analisar a organização prática da fábula, há que recorrer a um texto (uma das realizações da peça); acontece por vezes que temos que contentar-nos com um texto escrito ou temos até que reconstituí-lo a partir de uma representação. Mas este problema de ordem prática não deve ocultar-nos o facto de que, para ser contada, toda a fábula recorre a uma «narrativa» cuja organização é, em teatro, tarefa da dramaturgia.

A fábula pressupõe que nos interroguemos sobre as modalidades de representação das diferentes unidades da

---

[1] Pouco importa, aliás, que o espectador seja actualizado: a forma do teatro já o pressupõe, inscreve-o nela própria do mesmo modo que a narração inscreve o narratário, independentemente de qualquer leitor; este é sempre pelo menos virtual.

fábula. Que relações mantêm entre si a ordem do desenrolar lógico ou cronológico dos segmentos (no tempo da fábula) e a ordem do desenrolar escrito ou representado no texto ou na representação? A projecção de um tempo pluridimensional — o da escrita ou o da leitura e, em menor grau (pela possibilidade de representação simultânea), o da representação — leva regra geral a distorsões. Considerando que a obra dramática tem carácter semiológico, S. Jansen tenta ordenar os elementos do «drama», servindo-se da dupla distinção saussuriana: expressão — conteúdo e forma — substância, e distingue texto e obra dramáticos. «*A forma teórica do texto dramático* é o conjunto estruturado dos elementos de que dispõe e que tem que utilizar o «autor» dramático e pelos quais o leitor reconhece um determinado texto como sendo dramático». «*A forma teórica da obra dramática* é um conjunto estruturado dos meios que servem para estabelecer unidade entre os elementos da forma teórica do texto dramático, de modo a organizá-los num todo coerente». À falta de outros textos teóricos importantes sobre a «partitura», faremos aqui uma paráfrase de «*Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*», de Steen Jansen.[1]

Todos os elementos do «texto dramático» figuram quer no plano textual quer no plano cénico, e estão ligados por uma relação de solidariedade. As unidades (sucessivas) do plano textual são reagrupadas em duas categorias: réplicas e indicações de «*régie*»; as (não sucessivas) do plano cénico estão agrupadas noutras duas categorias: cenário e personagem. Para Jansen, um texto só é dramático quando contém «pelo menos uma unidade de cada uma das quatro

---

[1] Steen JANSEN, **Esquisse d'une théorie de la forme dramatique**, *Langages*, n.º 12, Dez. de 1968, pp. 71-93; podemos também referir o artigo mais recente «**Qu'est-ce qu'une situation dramatique...**» (*Orbis literarum*, XXVIII, 1975, pp. 235-292) que desenvolve as ideias do primeiro e se interroga sobre várias dificuldades; contém ainda uma discussão de Souriau.

categorias» que devem poder reagrupar todas as unidades do texto.

As unidades do plano textual (réplicas e *«régie»*) encadeiam-se numa linha ininterrupta de texto, enquanto que as do plano cénico (personagem e cenário) formam grupos completos e sucessivos de elementos justapostos. É com base nesta última característica que Jansen estabelece a unidade de base da sua análise: a situação resultante de «uma divisão em partes do plano textual, correspondentes a grupos completos do plano cénico» é uma «unidade coerente, indivisível relativamente aos dois planos». Num texto concreto, há mudança de situação, por exemplo, quando há mudança de cenário ou quando entra ou sai uma personagem.[1] Somos tentados a acrescentar: ou quando há mudança na configuração das personagens, quer entrem, saiam ou permaneçam no mesmo lugar. Com efeito, não haverá mudança de situação quando uma personagem ou um elemento do cenário é transformado pela sua passagem de um para outro sistema (um acessório que se transforma em personagem) ou por uma modificação no seu papel? Assim, quando, em *Arlequim Cavalheiro por Amor*, Arlequim se apodera da varinha da fada e passa, portanto, de paciente para agente, ou quando o despertador de *As Criadas* entra em acção e transforma radicalmente a configuração, mudando ao mesmo tempo de nível na partitura (até ao aviso da hora — símbolo da intrusão de uma sociedade cheia de obrigações,

---

[1] Esta era já, *grosso modo*, a definição que se dava a partir de 1650, juntamente com a «cena». «Todavia, escreve J. Schérer, esta divisão não é obrigatória se a personagem que entra ou sai for pouco importante e tiver um papel muito curto ou se a sua saída for seguida de um curto monólogo pronunciado por uma personagem que permaneça no palco» (*La dramaturgie classique*, p. 438). A unidade tornou-se, portanto, puramente formal em vez de ser funcional. Com efeito, não é indiferente para a consignação das relações entre as personagens que uma delas esteja sozinha em cena antes da chegada de uma outra, não é indiferente, sobretudo, para a percepção pelo espectador, por exemplo, quanto à importância relativa das personagens.

havia planos adentro do conjunto, representação adentro da representação).

Um dos interesses da análise é o de permitir um inventário bastante completo das categorias e das situações.[1] Vimos já como os dados fornecidos por esta grelha podiam ser utilizados no estudo semiológico da fala e da personagem.[2] Em cada situação e no conjunto da peça são anotados o número e a extensão[3] de cada elemento, obtendo-se deste modo dados totais e relativos. Além disso, numa segunda etapa procede-se a uma classificação dos elementos: reagrupamento das réplicas (em monólogo, diálogo, etc.) e das suas indicações de *«régie»*; relações entre estas e personagens e cenário; recurso, no caso deste último, aos critérios de presença/não presença, pressuposto/não pressuposto. Trabalha-se, portanto, sobre o conjunto das informações obtidas, sem nunca se perder de vista o seu valor relativo.

Uma aplicação prática a uma peça conhecida, *Arlequim Cavalheiro por Amor*, de Marivaux, permite pôr em relevo a inserção muito concreta da trama «filosófica». Assim, as oposições dos cenários ligados a personagens e

---

[1] Nota-se ao mesmo tempo, o «elemento variante» que autoriza a passagem de uma para outra situação. O simples inventário das situações pode já ser elucidativo. Não possuindo ainda esta unidade pormenorizada de análise, Bohm e Schérer traziam elementos com interesse ao estudo dos «géneros», apenas com a indicação do número das cenas: uma média de 25 a 40 para as peças em cinco actos do século XVII (*Cinna:* 20; *A Galeria do Palácio*, também de Corneille: 54); no século XVIII, há um aumento (*Turcaret:* 69; *As Bodas de Fígaro:* 92) (Schérer, *La dramaturgie classique*, pp. 196-198, 203-204 e 440-442).

[2] P. van Tieghem propõe uma outra que se inscreveria numa tipologia dos géneros: ainda com Beaumarchais, passamos assim para uma média de 136 réplicas por acto: *Eugénia;* 205 réplicas por acto: *Os Dois Amigos;* 219 réplicas por acto: *O Barbeiro;* 300 réplicas por acto: *As Bodas*. Citado por S. JANSEN, *op. cit.*, p. 78.

[3] A extensão das réplicas é calculada pelo número de linhas no texto, unidade muito grosseira mas constante para o conjunto do texto.

a ordem por que aparecem dão o primeiro lugar ao jardim (as últimas quinze situações) enquanto o prado surge apenas como contraponto, o que leva a moderar os hinos à Natureza que muitas vezes têm sido detectados na peça. Entre os adereços destacam-se, em oposição, as duas varinhas de Sílvia e da fada (de semas opostos) e o anel e a vara que provocam transformações nas situações e nos papéis. O quadro que compreende as indicações de *«régie»* classificadas relativamente às personagens, às réplicas e ao cenário dá-nos a possibilidade de traçar, sem precisarmos de recorrer ao conteúdo da fábula, um esquema das funções (distanciado do que se obtém a partir da fábula) que permite compreender o jogo entre as duas redes de significação, ao nível da linguagem articulada e ao das outras linguagens; assim nos surgiu, entre outros, o lugar ocupado pelo banco de relva onde primeiramente a fada obriga a sentar-se o bronco Arlequim e onde depois, em justa vingança, ele a obriga a sentar-se quando acede à inteligência e ao poder; o banco de relva é, portanto, indicado na partitura como signo de sujeição, sinal do par dominante/dominado que se situa no centro da rede semântica da peça. Este tipo de abordagem, seriando os problemas, permite-nos reduzir ao mínimo a dispersão dos elementos que não poderíamos isolar a não ser violentando o teatro: partitura e representação.

Sendo a situação a unidade mínima da «obra dramática», a descrição da forma teórica desta procura caracterizar as relações entre situações e entre grupos unificados de situações.[1] Duas ituações há que se distinguem das restantes: a primeira e a última;[2] a escolha de uma ou de

---

[1] As relações que se estabelecem entre as situações permitirão que se isole em cada uma as partes ou elementos que têm ou não uma relação com outras situações: elementos pertinentes cuja referenciação poderia vir a ser preciosa para um encenador, aquando da passagem para a representação.

[2] R. BARTHES utilizava estas situações privilegiadas para uma análise da narrativa, desta vez ao nível da fábula (*Communications*, n.º 4).

outra dá origem a duas descrições diferentes. Chama-se *sucessão* ao grupo de situações «cuja descrição começa pela primeira situação» e *conjunto* «àquele cuja descrição começa pela última situação».

Na sucessão, a primeira situação não tem conteúdo (quadro vazio) mas as seguintes podem estabelecer relações com a primeira e conferir-lhe um conteúdo que se vai tornando mais e mais preciso. É pela sucessão que se exprime a dinâmica da obra. O conjunto pode formalizar o carácter estático; aqui, o conteúdo não depende do lugar da situação no texto.

Na sucessão, as situações só podem manter entre si relações de dependência (se nenhuma das duas pode mudar de lugar) ou de independência (se o podem fazer). Falar-se-á então de anteposição no primeiro caso e de justaposição no segundo. No conjunto, entre as situações podem estabelecer-se relações de dependência, de independência mas também de interdependência. Teremos assim a selecção (uma situação selecciona uma outra de que está dependente), a solidariedade (as situações seleccionam-se mutuamente) ou a combinação (estão ligadas mas não se seleccionam).

É por relações de dependência e de interdependência que as situações podem ser agrupadas em unidades coerentes: a *cadeia,* na sucessão («nenhuma situação pode mudar de lugar em relação às outras»); *o sistema,* no conjunto («nenhuma situação pode ser isolada das restantes»).[1]

Uma obra pode compreender várias cadeias e/ou sistemas. Entre estes grupos coerentes, podem estabelecer-se relações tal como acontece entre as situações: duas ou várias cadeias podem ser unificadas num sistema e dois ou

[1] Segundo que critérios se decide se uma situação pode ou não mudar de lugar ou ser isolada? Na análise de uma peça somos obrigados a recorrer ao «conteúdo» das situações. A prova de mudança de lugar no caso da cadeia e a de omissão no caso do sistema consistem no facto de uma situação poder mudar de lugar ou ser omitida sem que o «conteúdo» de outras situações do texto seja modificado.

vários sistemas podem ser unificados numa cadeia.[1] É da descrição de ambos, cadeias e sistemas, que deriva a descrição da estrutura da obra dramática. Em *Arlequim Cavalheiro por Amor,* obtemos deste modo cinco cadeias na sucessão mas apenas um conjunto (sete situações estão em posição de independência, são redundantes, assumem uma outra função para além da coerência de ordem retórica). As combinações são, geralmente, do tipo: nenhuma/uma/ /vária(s) cadeia(s) e um sistema (estrutura daquilo a que se costuma chamar uma obra) ou então nenhum/vário(s) sistema(s) e uma cadeia (estrutura que, no caso de vários sistemas, caracteriza as «bilogias», trilogias, quadrilogias, etc.). Em obras concretas, encontraremos muitas vezes estruturas mais flexíveis, com sistemas em torno do grupo que forma então o «núcleo» da obra.

No vocabulário de Jansen, e apesar do seu nome, a acção corresponde ao aspecto estático do texto. Diz Jansen que ela tem por função «estabelecer um sistema num conjunto de situações. No texto concreto, um conjunto de situações ligadas de modo a formar um determinado sistema pode ser chamado a expressão da acção. A acção [...] estabelece o sistema em relação a uma intriga: a intriga forma o núcleo da acção, e as situações entram na acção por intermédio da intriga. A acção pode ser formada por uma ou várias intrigas». «No segundo caso, todas as situações das diferentes intrigas são unificadas num único sistema pela acção, enquanto que uma das intrigas não pode ser isolada de nenhuma das outras» (a essa chama-se, neste caso, intriga principal e às outras intrigas secundárias); se não for este

---

[1] Seja $a — b — c \rightarrow$ cadeia: se b pode ser isolado de $a + c$, não há sistema; inversamente, $a — b — c \leftarrow$ sistema: c pressupõe $a + b$, mas b não pressupõe a, nem a pressupõe b; a não pode ser isolado de $b + c$, nem b de $a + c$, nem c de $a + b$, mas se a e b puderem mudar de lugar não estamos perante uma cadeia: o que temos é $a — c$, $b — c$.

o caso, cada intriga constitui uma acção; «têm então que ser unificadas num sistema por um outro meio».[1]

A unidade de acção, exaltada por Corneille no seu terceiro *Discours* sobre o teatro: «Deve haver apenas uma acção completa que deixe tranquilo o espírito do auditor; mas ela só pode sê-lo através de várias outras incompletas que lhe abrem caminho e que mantêm o auditor numa agradável expectativa», indica uma escolha entre as combinações possíveis de cadeia e de sistema (várias cadeias — um sistema). «O auditor tranquilo» pressupõe um estado *a posteriori*, por conseguinte a visão da peça a partir da última cena, e remete para o sistema; «mantêm o auditor numa agradável expectativa» pressupõe a sucessão e remete para a cadeia.[2]

A *intriga* corresponde ao aspecto dinâmico da obra, é «um meio de estabelecer uma cadeia numa sucessão de situações». «A parte [...] unificada da sucessão é a expressão da intriga» (elo entre as situações). A intriga estabelece uma cadeia de situações relativamente a um conflito que forma o núcleo.[3] As sucessivas expressões do conflito fun-

---

[1] Em estudos consagrados a *Andrómaca* e a *Lorenzaccio*, S. JANSEN mostrou «como se pode utilizar a (sua) definição da acção» (*Revue romane*, t. III, Copenhague, 1968, pp. 16-29 e 116-135).

[2] É sem dúvida para uma combinação ideal uma cadeia/um sistema que remetem vários teóricos clássicos, a partir, talvez, do prefácio de *Berenice*, de RACINE. Apesar de tudo, estão longe de ser os mais numerosos.

[3] «O conflito terá por função agrupar as personagens umas em relação às outras», numa relação de oposição (núcleo do conflito). A sua função é dupla: unificar um conjunto de personagens; unificar uma sequência de expressões de relação de uma personagem com outras. O conflito forma uma cadeia (ou elo de episódios sucessivos».

S. Marcus e M. Dinu propõem uma outra «segmentação da acção dramática» (para nós a intriga): a partir do índice de probabilidade das cenas (isto é, das configurações de personagens) determina-se a quantidade de informação contida em cada uma delas. Tratando as cenas como os fonemas do teatro e procedendo por analogia, pode-se estabelecer «sílabas dramáticas», depois hipersílabas ou episódios dramáticos que coincidem em quase todos os casos com as

cionam em cada situação da cadeia como o elemento pertinente da situação. «A expressão da intriga pode ser conforme à do conflito [...] mas a intriga pode também «conter» vários conflitos».

2. ELEMENTOS PECULIARES DA PARTITURA

Prólogo, exposição e desenlace

O prólogo depende do sistema na medida em que só se justifica relativamente à peça concebida como um conjunto coerente que ele explicita ou com o qual dialoga. Já tem sido confundido com a exposição na medida em que não se conservaram marcas distintivas da sua unidade. Sobreviveu por vezes quando precedia uma exposição que, ela, se define em relação à cadeia, sucessão das situações que vão explicitá-la, fazer dela uma forma plena; o desenlace corresponde-lhe, na outra extremidade da cadeia, como um outro momento privilegiado pelo dramaturgo.

Definido por Aristóteles como uma «parte completa» que precede a chegada do coro, o prólogo reveste, na tragédia grega, diversas formas e funções: monólogo lírico recitado pelo corifeu de *Orestes*, de Ésquilo, diálogo relembrando

---

principais etapas do conflito. *O Cid* compreende então «cinco episódios dramáticos, número igual ao dos actos, mas distribuídos do seguinte modo: 1.º episódio até à cena 4, acto I (bofetada); 2.º episódio até ao final do acto II; 3.º episódio até ao III»; 4.º episódio até ao fim do acto IV; 5.º episódio: acto V.

No que diz respeito ao núcleo propriamente dito é também S. MARCUS que propõe um método de análise derivado da teoria dos grafos. Comentando uma aplicação deste método a *A View from the Bridge*, faz notar o seguinte: «poder-se-ia [...] dizer que o facto de se pertencer ao núcleo é estrategicamente mais importante do que o facto de ocupar uma posição superior na hierarquia segundo as distâncias cénicas [...]; na maioria das peças quase todas as personagens estão implicadas em pelo menos um núcleo e a importância de uma personagem resulta do número de núcleos onde ela está contida» (*Sémiologie de la représentation*, pp. 76-78 e 81-82).

os factos anteriores à acção e conduzindo o espectador ao seio do debate em *Antígona,* de Sófocles, o prólogo é, em Eurípedes, recitado por um actor. Com Aristófanes compõe-se de uma série de cenas cuja importância é tal que podem constituir uma comédia independente. Em Plauto, o prólogo mantém o seu valor informativo, enquanto que, com Terêncio, se transforma em prefácio polémico e aborda questões literárias para além do âmbito da ficção. Por último, na *commedia dell'arte,* dá frequentemente a impressão de não ter qualquer relação com a comédia que vem a seguir; prova da sua autonomia é o facto de poder também ele ter um título: *Quarto para Alugar, Prólogo para Criada.* Forma emancipada, número de chamariz (*parados* = prólogo, em grego), curta representação antes da peça, procura atrair o público para o espectáculo propriamente dito.

O prólogo é metalinguagem. Como tal, pode contestar a *mimésis,* contestar o tipo de comunicação de que faz parte, recorrendo aos elementos extra-ficção e à relação directa, não medializada pela «cena», que se estabelece entre ele e o espectador. Como não haveria de seduzir alguns dramaturgos contemporâneos? O tom e o modo do prólogo instauram com crueza a distanciação em *A Resistível Ascensão de Arturo Ui:* «Caros espectadores, apresentamos — calem-se um pouco lá ao fundo. Olhe o seu chapéu lá ao fundo, minha senhora. O histórico drama dos gangsters: revelações de estarrecer sobre o escândalo das subvenções!»; em *... E algemaram as flores,* obrigado a partilhar o pesadelo dos prisioneiros que apodrecem, esquecidos nas prisões franquistas, o espectador passa da claridade da entrada para a penumbra da câmara escura, depois para a obscuridade total do teatro; ouve «estranhos sons vocais», «música insignificante», «uma mulher que chora». O mestre de cerimónias sussurra-lhe ao ouvido: «Entras sozinho na penitenciária» e ordena a um actor que o leve pela mão ou que, «como um burro», o carregue às costas. Dará consigo sentado no chão ou a qualquer nível do espaço teatral, no meio de estranhos que não consegue descortinar. A pri-

meira linha das «*régies*» indica: «A peça começa antes do início da acção».

Muito diferente é a exposição, forma completa da ficção, senão forma sempre pura da *mimésis*. A exposição é, com efeito e muitas vezes, uma das manifestações dos enclaves diegéticos na representação. Forma muito «elástica», define-se essencialmente pelo seu conteúdo informativo: «Parte da peça que dá a conhecer todos os factos necessários à compreensão da situação inicial» (Scherer, p. 437). Para evitar que este conteúdo se torne fastidioso, o dramaturgo clássico procurava fazer alternar ou entrelaçar os elementos informativos e dramáticos da exposição.

A exposição levanta um problema a que a crítica norte-americana chama *the point-of-attack*:[1] o «momento em que deve começar a acção dramática», segundo a expressão de Diderot, pode estar «afastado» ou «próximo» do desenlace (*early* ou *late*, escreve Levitt). Esta escolha está intimamente relacionada com a própria estrutura da peça. Sabemos qual a solução de Racine: uma «acção simples, pouco sobrecarregada de conteúdo», «avançando gradualmente para o final» (*Britânico*, primeiro prefácio). O ponto de partida da acção é *vizinho* da catástrofe em *Britânico* como em *Hedda Gabler*, de Ibsen; a compreensão do tempo atinge então o seu máximo e as unidades são facilmente respeitadas pela peça. A acção é condensada e, regra geral, implica poucas personagens. No caso de um ponto de partida *afastado* do desenlace, como em *Galileu*, de Brecht, os dados da exposição só progressivamente são fornecidos, de um modo funcional, tendo em vista o episódio seguinte. Este tipo de exposição permite seguir a vida de Galileu durante trinta e três anos, por quatro cidades, em catorze episódios em que intervêm mais de quarenta personagens.

Também o desenlace tem as suas regras (necessário, completo, rápido) e as suas tradições: sangrento na tragé-

---

[1] Cf. Paul M. LEVITT, *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, Col. «De proprietatibus litterarum Series, 15», Paris-Haia, Mouton, 1971, pp. 24-34.

dia, feliz na tragicomédia e na comédia (Scherer, pp. 125-149). No drama burguês de Diderot, de Beaumarchais, de Sedaine e de Mercier, na maior parte dos casos o espectador regressa a casa tranquilizado: a sua boa consciência, comovida, viu a virtude triunfar uma vez mais. Mas se algumas peças se fecham sobre si próprias por um desenlace que explica e resolve todo o mistério, elimina o último obstáculo ou a última peripécia, outras são abertas, deixando atrás de si numerosas interrogações. Poder-se-á falar de desenlace no caso de *À Espera de Godot*, cujos dois actos terminam pelas mesmas palavras, havendo apenas uma troca das personagens que as pronunciam: «Então, vamos lá? — Vamos»? «*Régie*» idêntica também para os dois finais de actos: «Não se movem». O desenlace pode reduzir-se ao ponto máximo de um longo crescendo,* a mais um momento na desintegração de uma personagem como, por exemplo, a Winnie de *Oh! Que dias Felizes* de que apenas se vê a cabeça e que interpreta uma derradeira área de opereta. É igualmente impossível pôr termo ao inferno de *Julgamento Secreto*, «nem a faca, nem o veneno, nem a corda». O caso de Brecht, também cheio de artifícios, é diferente: que importância, a não ser a de parodiar, se poderá atribuir ao desenlace de *A Ópera de Três Patacos*, onde, providencialmente, o arauto do rei chega a cavalo no momento que se impunha? O desenlace inicia a peça no espaço do extra-texto cultural, vai ter a um intertexto. O de *Arturo Ui* abre-se no espaço extra-ficção:

> Vós, aprendei a ver em vez de olhar
> Estupidamente. Agi em vez de tagarelar.

O desenlace transformou-se em epílogo.

A narrativa

Aristóteles (*Poética, 1448 a*) distingue, adentro da ficção, dois «modos de imitar»: «imitar contando», como faz

* *Sic* no original (N.T.).

o recitativo narrativo, ou «apresentar todas as personagens como se estivessem a agir», «em acção», que é função da poesia dramática. O mesmo autor vê a diegese como uma variedade da *mimésis*, com uma diferença no grau de representação. Adentro do recitativo narrativo podemos distinguir vários graus na representação, desde o recitativo de acontecimentos até à forma mais mimética do discurso em que se relata algo a outrem.

Em teatro, a acção pode situar-se na perspectiva da virtualidade e da retrospectiva; habitualmente, neste caso o acontecimento não se dá em cena, a ficção é então narrada. As palavras contam o que se passa neste não-representado e que, pelo seu poder evocador, podemos imaginar. Esta incursão da diegese na *mimésis* dá-se por intermédio da personagem que faz de narrador, «demonstrador» segundo Brecht.

Também neste campo a dramaturgia clássica instituiu uma ordem, prescreveu uma sequência: preâmbulo, justificação, pergunta, anúncio do facto, exclamações, comentários (Scherer, pp. 229-239). A narrativa de Théramène, em *Fedra*, é a que melhor serve de ilustração: «Hipólito já não existe...» O recitativo, mesmo na peça clássica, nem sempre tem um carácter de irrupção narrativa excepcional; impondo-se, pode constituir um elemento estrutural fundamental, como em *A Escola de Mulheres*. Longe de ser um exclusivo do teatro clássico francês (existia já no teatro antigo) a narrativa sobrevive na época contemporânea sob diferentes formas. Em *Rabelais*, montado por Jean-Louis Barrault, o primeiro comediante conta a infância de Pantagruel que, entre outras façanhas enquanto criança de peito, «bebia a cada refeição o leite de 4 600 vacas». No *1789* do Théâtre du Soleil, um recitativo ininterrupto é retomado por várias vozes que repartem entre si as diferentes áreas cénicas, «narrativa, pelo povo, da sua própria vitória» em que os comediantes, dispersos, cada um deles rodeado por um grupo de espectadores, contam o «primeiro» 14 de Julho, uma

narrativa policéfala que progride num crescendo* irresistível e que progressivamente se amplifica até ao ponto paroxístico que é a nova da tomada da Bastilha.

Ora explorada isoladamente, ora utilizada como a articulação mais importante da peça, a narrativa pode invadir toda a representação, recorrendo quase sempre ao monólogo, forma referenciável quer de um monólogo interior quer de uma narrativa de acontecimentos; a personagem transforma-se então em narrador, mas o seu estatuto pode diferir de peça para peça, como acontece com *Mistero Buffo*, de Dario Fo, com *Ulisses*, de Joyce (adaptado por Garance) ou com *A Saguim*, de Antonine Maillet. Molly Bloom, devaneando e revolvendo-se incessantemente na cama sem conseguir encontrar o sono, conta a si própria, e conta-nos a nós, as suas amargas decepções, os seus fantasmas eróticos, os seus sonhos inquietos. A Saguim, velha mulher de limpeza acadiana, que vê o mundo reflectido no balde de água suja, vai fazendo os seus comentários irónicos e dolorosos durante dezasseis monólogos, entre eles os da *Guerra*, da *Juventude* e da *Morte*. O «malabarista» Dario Fo, sozinho em cena, reconstitui uma multidão de personagens servindo-se da narrativa de acontecimentos e das palavras; o quadro diegético alarga-se e, sob uma outra forma, a representação regressa triunfante.

O acto

O acto é muitas vezes considerado como uma unidade de ordem dramática (um complexo de cenas), como uma unidade de ordem temporal ou até prática, se se tratar de espevitar os candelabros (também aqui a intervalos regulares). Forma fixa na medida em que a organização das linguagens que utiliza (o seu discurso) é previamente determinada, fixada segundo uma dupla lei de organização: a do

* *Sic* no original (N.T.).

acto concebido como uma unidade em si e a do acto concebido como uma sub-unidade adentro do conjunto da peça. É sabida a importância da «cena capital», da «grande cena» à volta da qual se organizam as outras de modo a pô-la em relevo. Também a forma dos actos é determinada conforme o seu lugar na totalidade da peça: vão-se especializando progressivamente. Na maioria dos casos, numa peça em cinco actos, o primeiro, abundante em informações, serve de exposição, a acção enreda-se e desenvolve-se no segundo e terceiro actos, para atingir o paroxismo no quarto e se resolver no quinto. Na comédia de *boulevard*, este esquema reduz-se a três actos, havendo uma fusão dos dois primeiros e do terceiro com o quarto: por isso cada um dos três actos de *A Dama do Maxim* ou de *Ocupa-te de Amélia* tem um sentido bem definido e atinge um auge de emoção. No conjunto do sistema que seria o teatro em geral, pelo menos tal como o concebemos, o acto constitui o signo de sub-géneros: assim, a *commedia dell'arte* tem três actos, a *sostenuta* cinco, a farsa um, a comédia clássica e a tragédia têm cinco.

Pode acontecer que o acto não seja concebido apenas como uma unidade retórica; unidade discursiva ou temática, recebe um nome («As asas que nascem», «que batem», «que se abrem» de *L'Aiglon*); o conjunto dos actos forma então a frase da peça. Diderot explica-o deste modo: «Se um poeta meditou bem sobre o seu tema e dividiu bem a sua acção, não haverá nenhum acto a que não possa dar um título; tal como no poema épico se fala de descida aos infernos, de cerimónias fúnebres, de recenseamento do exército, de oposição da sombra, também, no dramático, se poderia falar do acto das suspeitas, do do furor, do do reconhecimento ou do sacrifício» (*De la poésie dramatique*, cap. XV). É claro que a contaminação semântica não nasceu com Diderot. Antes de Hugo ter dado realmente nomes aos diferentes actos de *Hernâni*, já esta segmentação se fazia, facilmente assinalável em *O Cid*, por exemplo. Mais uma tentativa de recuperação da *mimésis* pela diegese!

Zola fala deles como de um ideal; vê neles a possibilidade do teatro se libertar (prefácio de *A Taberna*). O teatro épico de Brecht está dividido em quadros: *Mestre Puntila e o seu criado Matti* tem doze e *Terror e Miséria do III° Reich* tem vinte e quatro. Na peça com *quadros*, o interesse está fraccionado e reside, não num sentido único global, mas no sentido de cada quadro; o sentido geral nasce da associação destas significações individuais. Quebrando o laço de causalidade que liga as cenas, o quadro caracteriza-se por uma autonomia estrutural, «pequena peça adentro da peça», conforme a expressão de Brecht. Justifica-se e vale por si próprio; abrange ou nenhuma ou poucas preparações (virtualidades) e não comanda a sequência da acção. Não há qualquer relação obrigatória entre o quadro VII em que «a Inquisição põe no Index o sistema de Copérnico» e o oitavo em que Galileu conversa com o jovem monge; a estrutura é fragmentada, composta por blocos relativamente estanques, característica que é concretizada pela mudança de cenário em cada novo quadro. No entanto, entre os diferentes episódios persiste um elo de ligação, assegurado pelas personagens e pelas suas recíprocas relações: «a epopeia é uma narrativa fragmentada ao nível funcional mas unitária ao nível actancial» (Barthes, *Communications*, n.° 8, p. 15).

Terceira Parte

MANIFESTAÇÕES[1]

[1] Preferimos «manifestação» a «género», demasiado conotado, e bastante inexacto para aquilo que nos propomos que é dar conta das diversas realizações concretas do teatro e de unidades simples ou complexas que se poderiam encontrar neste campo.

Considerando o teatro como um meio específico de comunicação entre os homens pelo recurso intermédio da «representação» *(mimésis)*, podemos seriar um certo número de problemas[1] que dizem respeito quer ao produto da comunicação, quer à comunicação em si, quer ainda ao seu contexto situacional. Neste último caso, há que distinguir os contextos socioculturais do emissor e do receptor, que podem divergir na medida em que a «obra» atravessa épocas e países, o extra-texto. A comunicação poderá ser diversificada em função das exigências emissoras e receptoras, da atitude que tomam para com ela, do tipo de relações que estabelecem entre si, perante a mensagem e o processo, perante o meio específico que é o recurso à «representação» tendo em vista a comunicação. Por último, o produto da comunicação será também determinado pelas modalidades deste recurso, mais ou menos medializado pela fala própria do emissor, dos emissores ocultos a que serve de intérprete, pela gama das possibilidades oferecidas, desde a narração até à representação em máximo grau.

Em cada um destes estratos, cada opção determina um tipo particular de combinações, em número finito, e a passagem de um a outro estrato multiplica (idealmente) quase até ao infinito o número de combinações possíveis.

---

[1] Importa notar que os primeiros elementos deste primeiro e grosseiro esboço de definição não estão de modo algum segundo uma ordem hierárquica; daí resultam, aliás, todos os problemas mas também todas as possibilidades de combinação.

Concretamente, apenas um certo número de combinações se actualiza com o decorrer dos tempos. Estas combinações formam-se em torno de núcleos de interesses, elementos privilegiados do conjunto do processo; os núcleos determinam a formação (futura ou *a posteriori*) de obras dramáticas que constituem uma espécie de famílias. O núcleo constitui-se a partir do relevo dado a um elemento do processo, mas, adentro de cada família, subsiste a diversidade; formam-se então sub-grupos que privilegiam um ou outro dos restantes elementos, de tal modo que, através dos sub-grupos e transcendendo as famílias, se podem formar novos «conjuntos» que têm, por sua vez, tendência para se reagruparem em famílias.

O fenómeno de comunicação que procuramos delimitar e traduzir no sistema da linguagem articulada extravasa este sistema; só podemos fazê-lo por projecção e, consequentemente, por redução. Mesmo assim, temos ao nosso dispor um certo número de possibilidades. Podemos recorrer ou a uma metalinguagem sobre um ou outro dos problemas abordados (que, como é evidente, não poderiam reduzir-se «à» ou «às» linguagens teatrais) ou a uma metalinguagem sobre as metalinguagens precedentes e sobre os metadiscursos versando a comunicação ou ainda apenas às linguagens do teatro que o assumem como meio de expansão; mas a prática, meio certo de conhecimento, não nos permite discorrer sobre a nossa arte a não ser recorrendo de novo a uma metalinguagem.

Embora assim seja, como o espírito humano parece tender naturalmente para a classificação e para a hierarquização (ou para a anarquia, o que vem a dar no mesmo), procuraremos esclarecer um pouco o formigueiro das manifestações concretas do teatro nos seus reagrupamentos em famílias e em sub-grupos, conscientes de que estamos a tentar homogeneizar o que é heterogéneo. Não será a primazia do homogéneo sobre o heterogéneo ou *vice-versa* um dos critérios que permitiriam identificar grupos de fa-

mílias? Durante muito tempo se manteve a convenção de chamar «géneros» a estas famílias fugidias que se procurou arrumar em «ficheiros» para uso dos professores e do receptor de um outro processo de comunicação cujo parentesco com este de que nos ocupamos é flagrante, o «ensino». Em princípio, a noção de «género» incluía sobretudo preocupações centradas num hipotético «produto acabado» que teria circulado através de uma evolução histórica a qual lhe conferia um pouco do seu carácter proteiforme; mas, na maior parte dos casos, procedia-se infelizmente por redução descritiva ou anedótica. Ainda não foi feito um estudo sério dos conjuntos de famílias e de sub-grupos e dos que entre uns e outros se criam, nem ele poderia fazer-se antes de um outro sobre as unidades constitutivas do teatro e o seu funcionamento adentro de um conjunto complexo de ordem semiológica. Na realidade, os «géneros» seriados por Aristóteles com os acréscimos de um Aubignac ou de um Diderot, por exemplo, eram já muito mais que uma etiqueta e não se limitavam a definir um «produto acabado». Eis a razão por que, e enquanto esperamos algo de melhor, procurámos interrogar essas categorias seculares e expor depois sucintamente as alterações contemporâneas.

Os primeiros reagrupamentos, tragédia e comédia, fizeram-se a partir de problemas já privilegiados por Aristóteles e que põem em relevo as noções de fábula e de partitura. A representação pode diferir, adentro das famílias formadas, relativamente aos dois primeiros pontos, em volta de preocupações vizinhas e de maior vulto. A tónica incide menos sobre a função do teatro como meio de comunicação (salvo pelos moralistas para quem todos os expedientes são bons e que vêem aqui o seu perigo) do que sobre a sua dimensão semiológica. Com Diderot e o drama burguês damos conta de uma alteração na hierarquia das preocupações: o aspecto da comunicação relaciona-se com o problema do emissor (personagem e actor, desintegração do contexto social, etc.) e com os do espectador cujo modo de ouvir e

de se comportar deverá ser renovado. Parecerá sem dúvida abusivo mencionar aqui apenas o drama burguês mas, quanto a nós, ele provoca uma viragem na combinação dos elementos que o drama romântico ou o «simbolista» não fazem com igual acuidade. A extensão do termo «drama» pode, aliás, prestar-se a confusões: que parentesco haverá entre o drama burguês, o simbolista e alguns dramas contemporâneos? Etiqueta enganadora, portanto, que parece caracterizar menos uma «família» do que uma oposição aos dois grandes géneros canónicos. Ilusão por vezes, porque uma família como a «comédia» pode muito bem recuperar o «teatro de escárnio». O drama, remetendo etimologicamente para a «acção» — e, por extensão, para toda a peça de teatro —, só pode ter significado graças ao seu epíteto. Não procuramos traçar neste trabalho uma evolução dos «géneros» mas antes indicar algumas combinações possíveis e interrogarmo-nos finalmente[1] sobre certas manifestações contemporâneas do teatro, servindo-nos de uma «montagem» de textos extraídos de entrevistas, de artigos e de manifestos de animadores, encenadores, «autores» de todas as tendências: serão postas em causa a definição e as próprias funções do teatro.

1. A TRAGÉDIA

[...] o género trágico surge em fins do século VI, quando a linguagem do mito deixa de estar relacionada com a realidade política da cidade. O universo trágico situa-se entre dois mundos, o desta dupla referência ao mito, concebido doravante como pertencente a um tempo já ultrapassado mas ainda presente nas consciências,

---

[1] Previramos, a princípio, um estudo desenvolvido sobre Artaud e sobre o «teatro épico» (centrado sobre Brecht), não só devido à influência que exerceram sobre o teatro contemporâneo mas também porque as questões que levantaram sobre o teatro constituem o fulcro das nossas preocupações; as limitações actualmente impostas pela edição forçaram-nos a suprimir essas páginas. O leitor poderá encontrar facilmente os principais escritos desses dois «autores».

o dos novos valores que tão rapidamente se desenvolveram na cidade de Pisístrato, de Clisteno, de Temístocles, de Péricles, que constitui uma das suas originalidades e o próprio fulcro da acção. No conflito trágico, o herói, o rei, o tirano aparecem ainda bastante comprometidos com a tradição heróica e mítica, mas a solução do drama escapa-lhes: nunca é dada pelo herói solitário, traduz sempre o triunfo dos valores colectivos impostos pela nova cidade democrática.[1]

Para compreender o que é a tragédia, parece-nos muito importante estudar-lhe as origens, não para nos comprazermos num vazio histórico mas porque a sua eclosão como realização cultural, a sua passagem de mito a uma expressão representativa em condições históricas definidas pode ajudar-nos a melhor compreender a sua significação.

O género trágico, que durante séculos marcou a sociedade e a cultura europeias, foi na Grécia um fenómeno episódico: surge no século VI e no século IV está já em declínio; mas corresponde a uma viragem social e política suficientemente importante para ter sido transmitida a outras sociedades por três vias: instituição de uma nova forma de festa pública da cidade, constituição de uma nova forma literária, instauração de uma nova consciência do homem. Os pontos extremos da sua existência, momento da aparição e do declínio, também não são desprovidos de significado. Segundo J.-P. Vernant, «o momento trágico é [...] aquele em que se cavou uma distanciação no seio da experiência social, grande o bastante para que entre o pensamento jurídico e político por um lado, as tradições míticas e heróicas por outro, as oposições se desenhem claramente, curta o bastante, no entanto, para que [...] a confrontação não deixe de fazer-se» (p. 16).

O momento trágico é aquele em que os planos humano e divino são sentidos ao mesmo tempo como inseparáveis

---

[1] Jean-Pierre VERNANT e Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspero, 1972, p. 7. O prefácio (p. 7-10) foi redigido pelos dois autores. As passagens que citamos e que não pertencem à introdução são de J.-P. VERNANT.

e distintos,[1] em que a responsabilidade humana se afirma, vendo-se embora aprisionada num macrocosmo de que ressente os efeitos: «O sentido trágico da responsabilidade surge quando a acção humana é objecto de uma reflexão, de um debate, mas quando ainda não adquiriu um estatuto suficientemente autónomo para se bastar plenamente a si própria» (p. 16). O outro extremo é, como o notaram V. Goldschmidt e M. Détienne (p. 21-22), a supremacia da filosofia platónica, antitrágica por definição. Com efeito, um filósofo não pode aceitar que um problema não tenha uma solução única, lógica. Ora, a tragédia proclama a ambiguidade das soluções; não representa a «verdade» mas «uma acção e a vida»; pode conter duas proposições contraditórias mas solidárias, não sendo nenhuma delas nem verdadeira nem falsa; corresponde a uma lógica de sofistas ou de retóricos para quem importam a representação e o verbo.

Quando Aristóteles fala da tragédia, já a época áurea passou e o fenómeno trágico perdeu o seu valor como expressão de uma tomada de consciência; o género trágico tornou-se um género justamente porque respondia a certas leis que se procurou integrar num código; dele nos ocuparemos a seguir.

A estrutura da fábula trágica é ambígua na medida em que parece reter apenas uma série unilinear de funções das quais Aristóteles diz que apenas duas possibilidades são admissíveis (*Poética*, 1453 a): um processo de degradação, em curso no início da tragédia, conclui-se no desenlace; um processo de degradação prossegue até ao fim do nó, altura em que é bruscamente interrompido pelo começo de um possível processo de melhoria que não chegará a desenvol-

---

[1] L. GOLDMANN indica as componentes de «qualquer tragédia: um conflito essencialmente insolúvel e que resulta do choque entre um mundo que conhece apenas o relativo, o compromisso, o mais ou menos, e um universo dominado pela exigência de valores absolutos, de totalidade e registo pela lei do ou tudo ou nada», *Racine*, Paris, L'Arche, 1970, p. 18. Ver também *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1969.

ver-se. A interrupção ou peripécia é muitas vezes devida a um reconhecimento (*Poética,* 1452 a). No interior desta sequência complexa, desenvolvem-se numerosas sequências elementares que privilegiam uma ligação sintáctica particular, «a simultaneidade»: o mesmo processo material, considerado sob dois pontos de vista diferentes, desempenha funções distintas» (Bremond, *Logique du récit,* p. 32). Isto corresponde à distribuição dos papéis e à importância atribuída à «responsabilidade» que compreende a dupla noção de «volição» e de «mérito». A tragédia, tal como o poema épico, privilegia o «herói», uma personagem central em torno da qual convergem todos os elementos da fábula. Contrariamente ao poema épico, em que o papel do herói é o de paciente, ela faz do herói um agente, mas um agente que é posto em questão e que, por esta razão, transforma num tipo particular. O herói trágico define-se pelo próprio facto de ser agente de um processo de que é também o paciente, agente voluntário e paciente involuntário na execução de uma mesma acção[1] que poderia proporcionar mérito ou desmerecimento e pela qual deveria portanto ser punido ou recompensado; é precisamente este um dos problemas levantados pela tragédia. A problemática do herói trágico está talvez mais no mérito do que na volição, facto tanto mais natural quanto é certo que esta noção é inseparável de uma consciência colectiva que acaba de ter acesso ao poder. Há agora que voltar a pôr em questão a nossa concepção da tragédia construída com base nos «caracteres psicológicos» desprezados por Valéry: o carácter tem que submeter-se às exigências da fábula, representadas e imitadas pela tragédia (*Poética,* 1449 b; 1450 a; 1450 b). Citando o exemplo de Eteocles em *Os Sete contra Tebas,* J.-P. Vernant demonstra como «a verdadeira personagem de *Os Sete* é a cidade,

[1] Na pré-fábula trágica, Édipo matou um homem *vs* matou involuntariamente o pai; na fábula sobre o teatro, casa voluntariamente com Jocasta *vs* transgride involuntariamente um outro tabu desposando a mãe; voluntariamente, faz dois filhos heróis *vs* involuntariamente, vítimas de uma carnificina fratricida, etc.

ou seja, os valores, o modo de pensar, as atitudes que ela impõe e que Eteocles representa à cabeça de Tebas, até ter sido pronunciado diante dele o nome do irmão». Assim que se fala em Polinice, há uma reviravolta, passa-se de uma «psicologia política» para uma «psicologia mítica», implicada na lenda dos Labdacidas que funciona como uma pré-fábula em relação à fábula da tragédia. A confrontação destes dois modelos no seio de uma mesma personagem determina dois tipos de comportamento antagónicos, «duas formas de psicologia, implicando categorias diferentes da acção e do agente, que, em *Os Sete contra Tebas*, constituem no essencial o efeito trágico (*Mythe et tragédie*, p. 29). A conduta do herói desenrola-se, portanto, em dois planos, cada um deles justificando os acontecimentos. O homem trágico divide-se entre o seu *êthos* (carácter) e o seu *daimon* (demónio);[1] «para que haja tragédia, o texto tem que poder significar ao mesmo tempo: no homem, o carácter é aquilo a que se chama demónio — e, inversamente, o que se chama carácter é na realidade um demónio» (*Mythe et tragédie*, p. 30). Daqui provém a ambiguidade e a contradição que só pode ser resolvida por meio de interrogações, uma vez que a tragédia deve ser uma interrogação sem resposta. Os heróis interrogam-se continuamente sobre a conduta a adoptar: ao «Pílades, que devo fazer?» de Orestes, responde o «não sei que fazer; a angústia apoderou-se de mim; devo ou não agir?» de Pelasgos.[2] A acção compromete inteiramente o

---

[1] Que NIETZSCHE, por sua vez, formula deste modo: «A evolução da arte está ligada ao dualismo do espírito *apolíneo* e do espírito *dionisíaco*... Estas duas inspirações tão diferentes seguem um caminho paralelo; quase sempre em conflito aberto, obrigam-se mutuamente a produções cada vez mais vigorosas onde perpetuam o conflito que as opõe até que por fim, por um milagre metafísico da «vontade» helénica, aparecem unidas e nesta conjunção engendram a obra de arte simultaneamente dionisíaca e apolínea: a tragédia ática» (*La naissance de la tragédie*, col. «Médiations», Paris, Gonthier, 1969, p. 17).

[2] Em *Les Choéphores* 899 e *Les Suppliantes* 379-380, citadas em *Mythe et tragédie*, p. 37. Palavras de que poderemos encontrar

herói trágico mas ele tem consciência de que é arrastado para um processo de que ignora uma das facetas.

A tragédia levanta o problema das relações entre o herói e as acções, acentuando a falta de proporção entre os motivos e os acontecimentos que provoca quando age (sobre este assunto cf. o exemplo de Agamemnon, *Mythe et tragédie,* p. 40), bem como o da sua culpabilidade. J.-P. Vernant mostra à evidência que os caracteres dos papéis e das acções de que acabámos de falar não são inerentes ao mito mas à transposição da fábula para a tragédia. Ao discutir as teses de Freud sobre *Édipo Rei,* sublinha que o efeito trágico não nasce do material mítico utilizado por Sófocles, mas da versão particular que deu «das exigências do género». Com efeito, «nas versões iniciais do mito não há, no conteúdo lendário, o menor traço de autopunição, pois que Édipo morre tranquilamente instalado no trono de Tebas, sem nunca ter vazado os olhos» (*Mythe et tragédie,* p. 81). Portanto, é o «género» que origina um novo «mito», desta vez no sentido freudiano, de acordo com as prescrições poéticas de Aristóteles: «A fábula deve ser composta de tal modo que, mesmo sem os ver, aquele que ouve narrar os acontecimentos estremeça e sinta piedade» (*Poética,* 1453 a).

O herói trágico é assim um agente cego (cego como Lucky e o destino, mudo como Godot e os deuses), agente-paciente por definição. Em volta destes papéis outros se constituem, havendo uma proliferação de adjuvantes da qual não está, sem dúvida, ausente o valor que traduz uma sociedade em vias de democratização. Efectivamente, o papel de adjuvante não é reservado a esta ou àquela personagem em particular. Em *Os Sete contra Tebas,* o coro representa mulheres da cidade, amedrontadas, e que Eteocles exorta a terem calma; o mesmo acontece em *As Suplicantes* (ou em *Agamemnon,* onde as mulheres e os velhos que compõem o coro estão eles próprios numa situação de pacientes).

---

um equivalente em *À Espera de Godot:* «ESTRAGÃO: O que é que fazemos agora? — VLADIMIR: Não sei. — ESTRAGÃO: Vamo-nos embora. — VLADIMIR: Não podemos».

Uma das personagens principais fica então, em relação a ele, em posição de protector, mas nem sempre assim acontece. O coro tem, também ele, a função de ajudar e particularmente a de informar, de recordar, de aconselhar ou de desaconselhar, chegando mesmo por vezes a ameaçar personagens ou, mais raramente, a representar potências adversas.

A ambiguidade que encontramos na fábula temo-la também na partitura e na representação. Há dois grupos que se defrontam, as personagens e o coro, formado regra geral por pessoas de condição inferior, conforme o indica Aristóteles. De Schlegel aos teóricos actuais, passando por Schiller, Hegel e Nietzsche, muitos foram os que se interrogaram sobre o significado a atribuir ao coro mais ou menos «colectivo e anónimo»[1] que representa o «povo» por convenção (as personagens representavam os «grandes»), enquanto que, no momento da eclosão da tragédia, são os notáveis do povo que desempenham um papel político considerável e Atenas se desembaraçou dos seus reis e generais que as personagens continuam a encarnar. Não podemos deixar de nos interrogar sobre a língua e o tipo de partitura confiada a uns e outros, de «estilo» nobre para o coro, quotidiano para as personagens. J.-P. Vernant levanta de novo o problema: «A língua do coro, nas suas partes cantadas, prolonga a tradição lírica de uma poesia que celebra as virtudes exemplares do herói dos tempos antigos. Nos protagonistas do drama, a métrica das partes dialogadas é, pelo contrário, próxima da da prosa» (*Mythe et tragédie,* p. 27). Desejo de aproximar os heróis do vulgar espectador, sem dúvida, desejo cívico, portanto, mas também processo ambíguo que

---

[1] «Personagem colectiva e anónima, incarnada por um grupo de cidadãos, cujo papel é o de, através dos seus temores, esperanças, interrogações e juízos, exprimir os sentimentos dos espectadores que formam a comunidade cívica» (*Mythe et tragédie,* p. 27: é sabido que desde muito cedo o coro é financiado pelos notáveis). Sobre o «coro», ver também R. BARTHES, *Le théâtre grec, Histoire des spectacles,* «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, p. 530-531.

joga continuamente com a aproximação dos extremos: passado - presente, universo mítico - universo político, herói - burguês, culpado - não culpado, livre - não livre, etc. A máscara usada pela personagem torna-se o símbolo desta ambiguidade. Perante o coro que usa disfarce mas que, no início, segundo parece, não tinha máscara,[1] a máscara transforma a personagem em indivíduo, mergulhando-o e remetendo-o para o contexto mítico e heróico de que saiu; impede também a adesão directa do espectador aos valores que faz renascer deste contexto passado.

A adesão é sempre impossível ao nível da língua onde a tragédia joga com a multiplicidade dos campos semânticos, onde a oposição nasce também do facto de, para cada personagem, a palavra ter um sentido único e irredutível, que não é necessariamente aquele que uma outra atribui a essa mesma palavra. «A ironia trágica poderá consistir em mostrar como, no decurso do drama, o herói se encontra literalmente «tomado à letra», uma palavra que se volta contra ele, trazendo-lhe a amarga experiência do sentido que se obstinava em não reconhecer», escreve ainda J.-P. Vernant (p. 35-36). Como não pensar logo na tragédia de Racine sobre a qual se escreveu: «O conflito raciniano evidentemente que só é possível na medida em que a tragédia implica uma confiança sem limites na linguagem; aí a palavra é senhora de um poder objectivo segundo um estatuto bem conhecido nas sociedades primitivas: é uma chicotada»; Barthes fala ainda de uma «arte da agressão verbal» (*Sur Racine*, p. 42). Em ambos os casos, é a palavra que domina as personagens com os seus valores conflituais, a sua opacidade, deixando o coro grego interrogar-se e levando o espectador a tomar consciência do seu poder.

---

[1] Segundo J.-P. VERNANT; mas R. BARTHES, em *Le théâtre grec (Histoire des spectacles*, p. 531) escreve: «Salvo no ditirambo, todos os executantes, coro e actores, usavam máscara»; questão de datas, sem dúvida.

Há que seguir a evolução trágica até Racine, sobre cuja obra escreveu Lucien Goldmann: «O que caracteriza a tragédia, atribuindo a esta palavra o seu rigoroso sentido, é o facto de os conflitos serem essencialmente *insolúveis* e não apenas não resolvidos»; «nas tragédias de Racine propriamente ditas encontraremos a exigência da junção de duas exigências rigorosamente contraditórias» (*Le théâtre tragique*, Paris, CNRS, 1965, pp. 254-257): o homem trágico e a sua impossibilidade de agir. Mas (e aqui reside a grande diferença entre o herói trágico grego e o herói trágico raciniano) enquanto na tragédia grega a mensagem trágica é evidente apenas para o espectador (o herói pertence à zona do opaco, testemunha da comunicação impossível, obstinadamente fixado num sentido que lhe escapa, vítima da ambiguidade conflitual), em Racine «apenas o homem trágico, cuja grandeza reside precisamente na consciência clara e unívoca, conserva a sua existência. É precisamente esta lucidez que faz com que ele esteja consciente da sua culpa permanente, tanto mais grave quanto é involuntária»; «o herói trágico sente-se esmagado pelo mundo mas é maior que este porque está consciente disso, enquanto o mundo o ignora». A distância entre a tragédia grega e a de Racine atinge aqui o seu mais alto grau; para além de uma opção filosófica, social ou política, representa também uma concepção radicalmente diferente da comunicação teatral. Na tragédia grega, o espectador é incentivado a decifrar fábula e partitura através da representação; nenhuma das personagens presentes no «palco», nem os heróis mascarados nem o coro, têm qualquer solução a propor-lhe: a ambiguidade está de facto representada. Só o espectador pode saber e apreender os dados contraditórios, só ele se apercebe do paradoxo; os outros, os que estão em cena, representam cada um dos elementos que apenas ele pode interpretar. Na tragédia de Racine, a personagem assume ao mesmo tempo o seu papel, o do coro e o do espectador. O «público» é menos um comparsa do que um assistente.

2. A COMÉDIA [1]

Quando dizemos «comédia», falamos de um género dramático característico de um tipo de cultura, o europeu, e, por extensão, dos países em que esta cultura se expandiu. Sem dúvida que se poderia estudar o alargamento do termo noutras sociedades mas o conceito está ainda muito mal definido. É-o, geralmente, em relação a uma «matriz», a tragédia que, conforme vimos, é ela própria determinada em alto grau pelas condições socio-históricas em que nasceu e se desenvolveu. Nos casos em que há uma definição da comédia, nela entram elementos pertencentes a dois grupos heterogéneos: de um lado, a estrutura da peça cómica ou indícios que a ela se ligam (qualidade das personagens, tom, desenlace, etc.), do outro o efeito produzido (necessariamente) sobre um público virtual, o efeito cómico.

Pouco sabemos sobre os princípios da comédia e poderá parecer arbitrário fixarmo-nos na comédia grega antiga, a do século clássico. Todavia, nesta etapa do seu desenvolvimento e tal como acontece com a tragédia, o género revela um certo número de caracteres que, com o decorrer dos tempos, em locais diversos, assumiram formas diversas também, mas cuja «funcionalidade» se mantém. Na maioria dos casos, as comédias gregas contentam-se em parodiar ou decalcar a tragédia-tipo ou um determinado passo de uma tragédia recente; no entanto, parecem ser caracterizadas por duas partes: *parabase* e *agôn*.

1. O *agôn*, que não é totalmente específico do género cómico, apresenta-se como uma paragem da narrativa e como uma «metanarrativa»; compreende uma disputa da qual deve sair vencedor um actor que assume as ideias do poeta e, devido a esta irrupção do universo mimético, cria uma confusão entre as instâncias produtoras do espectá-

---

[1] Retomamos aqui, ligeiramente modificado, o artigo «comédia» a aparecer em *Dictionnaire international des termes littéraires*, Paris-Haia, Mouton.

culo e uma deslocação do encadeamento dramático normal. Ele opera, portanto, ao mesmo tempo, uma *discontinuidade* adentro da «representação» e uma *distanciação* em relação à «fábula»; a sua inserção no meio ou no início da representação cómica, logo após o prólogo e o *parados*, faz com que irradie, além disso, por toda a representação. Provoca, por parte do público, uma dupla actividade: adesão à «fábula» veiculada e decifração desta por referência às ideias contidas no discurso do actor-poeta.

2. A *parabase* situa-se a meio da comédia e corresponde a uma mudança momentânea de função do coro e do corifeu que se torna num novo porta-voz do poeta. O papel do coro, que até ali consistia em pontuar a ficção com comentários dirigidos a personagens fictícias, consiste agora em interpretá-la, em pôr em relevo uma das suas significações, tendo em vista o público. A *parabase* não é, portanto, redundante em relação ao *agôn*, uma vez que já não se trata de inserção no interior da ficção de um elemento exterior (o poeta), mas antes de uma exteriorização de um elemento interno, confusão dos níveis que, aliás, não deixa de lembrar os processos característicos do romance e do anti-romance. A comédia grega fornece ela própria as chaves para a sua decifração e apresenta-se como uma glosa; a tensão entre as duas *mimésis* funciona de tal maneira que a primeira (autor → actor → espectador) permite a escolha adentro da polissemia da segunda (a «fábula»). Mau grado o seu carácter altamente dramático, *parabase* e *agôn* revestem igualmente o aspecto de processos retóricos, com valor ora de paráfrase ora de análise. Modo privilegiado de decifração, a comédia afirma-se desde muito cedo como uma interrogação sobre a natureza da «representação» dramática, como será o caso de *Dom João*, de Molière, ou ainda de Marivaux, Pirandello, etc. Talvez que, entre as outras representações dramáticas da antiga Grécia, o género se afirme como um dos mais intelectuais... pelo menos na sua estrutura!

Entre todas as definições da comédia, reteremos a do *Tractatus Coislinianus*, tratado controverso cujo texto (publicado por Lane Cooper em 1952) só chegou até nós num

manuscrito do século X, conservado na Biblioteca Nacional de Paris, e que pretende preencher o vazio deixado pela perda dos capítulos sobre a comédia da *Poética* de Aristóteles.

Como todas as tentativas de definição, o *Tractatus Coislinianus* liga a comédia ao cómico; mas considerando-o menos como efeito do que como causa, esforçando-se antes por colocar em dois planos distintos, o da *dictio* e o das «coisas», os diversos processos produtores, o texto não deriva para o estudo do cómico em si. «Coisas» e *dictio* definem-se pelas perturbações que provocam: alteração da linguagem pela *dictio*, exploração sistemática e perturbadora do campo paradigmático da fala (jogos de homónimos, sinónimos, etc.; jogos gramaticais, sintácticos, etc.). Alteração dos valores pelas «coisas», governadas segundo os quatro princípios da incongruência (inversão dos valores), da duplicidade (enganos), da discontinuidade e da «expansão» da fala pelo uso da pantomima.

A «substância» da comédia definida pelo *Tractatus* compreende a intriga, a *dictio* e a melodia, o *ethos*, a *dianoia* e o espectáculo; o tratado detém-se sobretudo nestes três últimos elementos. O *ethos*, ao mesmo tempo carácter e fala, abrange o burlesco, o irónico e o «ambíguo». Se Northrop Frye, na sua *Anatomie de la Critique* (Gallimard, 1969, p. 210) pretende assimilá-los ao *bomolochoï* burlesco, ao tímido *eiron*, ao *alazon* e ao *agroikos* («campónio» tirado da *Ética* de Aristóteles), parece-nos mais justo manter as categorias acima mencionadas cujas possibilidades de extensão permitem a descrição de um maior número de comédias.

A *dianoia* abrange a exposição e a revelação. Esta última é feita por meio de cinco tipos de argumentos: juramentos, acordos, testemunhos, provas, leis; N. Frye faz notar que, «de acordo com a Retórica de Aristóteles, se trata dos cinco meios que permitem estabelecer a materialidade dos factos num processo que esteja a decorrer (*op. cit.*, p. 203). O *ethos* situava o «tom» e os tipos da comédia, a *dianoia* interessa-se pela organização da «fábula» e, singularmente, pela lógica das acções na *gnosis* cuja análise permitiria pôr

a nu o esquema cómico que corresponde sempre à inversão de uma ordem estabelecida, seja ela qual for.

Por último, o *tractatus* atribui uma importância considerável ao «espectáculo», traço permanente que levará a um limite de pantomima, dos folguedos da *commedia dell'arte* à comédia de Hollywood. A partir destes dados, numerosas teorias se poderiam elaborar sobre a comédia. Cingir-nos-emos a alguns elementos fundamentais em torno dos quais os outros parecem organizar-se.

Leis que regem o universo fictício da comédia

No que respeita aos papéis, julgou-se que, dos dois tipos fundamentais postos em relevo por Cl. Bremond (*Logique du récit,* Seuil, 1973, p. 134), dominava na tragédia o de «paciente», enquanto na comédia triunfava o de «agente»; a propósito da tragédia, vimos já que tal não corresponde à verdade. Também se atribuía importância (na comparação tragédia - comédia) à noção de vontade, relacionada com a de destino, ao malogro ou ao êxito da acção do «agente» assim como ao «mérito» que conduz a uma solução feliz. Mas nem sempre assim é e parece temerário basear uma classificação menos sobre um tipo de intriga do que sobre uma solução hipotética: quem poderá dizer se é feliz o desenlace de *A Dupla Inconstância,* de Marivaux? No entanto, ninguém nega que se trata de uma comédia.

Mais interessante é a frase de Furetière sobre a comédia: «é pura conversação». Ora, o que caracteriza a conversação, comparativamente ao «poema», não será o seu aspecto discontínuo, ilógico no seu grau extremo, em oposição ao carácter unilinear frequentemente evocado a propósito da tragédia? A comédia parece não se comprometer no caminho da linearidade a não ser para melhor ir dar a uma bifurcação incongruente, sublinhada pelo *Tractatus,* e que parece ser uma constante do género. Este princípio da *incongruência* (a expressão pode ser atribuída a William Hazlitt que, em 1819, fazia dela a essência do riso em *On Wit and Humour*) nem sempre pode ser verificado apenas pela comparação

das cenas iniciais e finais, porque, embora revelem quase sempre uma inversão, uma alteração, os pontos de partida e de chegada são na comédia menos privilegiados que o itinerário percorrido. A propósito deste princípio, note-se que o problema da multiplicação dos pontos de vista está directamente ligado a ele e que o ilogismo que o caracteriza serve quase sempre uma lógica de um outro tipo.

Partitura e representação na comédia

Considerando agora os meios técnicos utilizados para veicular a «fábula» e distinguindo entre eles os elementos do «texto» cómico (réplicas, indicações cénicas, personagens, cenários) e os da «obra» cómica (sucessão numa cadeia de «situações dramáticas», sistema que preside à relação entre estas «situações» no seu conjunto), poderemos interrogar-nos sobre uma «dramaticidade» e uma «coerência» próprias da comédia.

Desde Aristóteles que, na definição, quase sempre se privilegiou os elementos do «texto» cómico (personagens médios, ambiente familiar, tom jovial) sem se conseguir fazer deles elementos pertinentes, uma vez que o drama burguês, por exemplo, também os utiliza; mas tornam-se característicos da comédia se sublinharmos uma das suas virtualidades que é a noção de *distância.* Esta, ao estabelecer-se entre o texto e a «fábula», torna-se um traço essencial da comédia e vamos encontrá-la entre todos os elementos, *tanto* textuais como cénicos:

— No que respeita às personagens, a distância pode operar uma decomposição ou uma série de oposições no interior da unidade «homem — actor — papel — personagem — pessoa» e variar a tal ponto que um dos elementos pode desenvolver-se por si só, à custa dos outros: a palavra proferida por esta unidade «humana» (a personagem), a sua especificidade, pode não ser apenas escarnecida (como em Plauto) mas também substituída por um outro modo menos específico, como a dança ou a pantomima.

— A distância manifesta-se também na valorização de um «público virtual», valorização que se traduz ora por um apelo camuflado ao espectador como testemunha (o aparte, por exemplo), ora por um convite franco a uma participação física do espectador (ou por pessoa interposta: cf. os criados — os espectadores — os actores).

— A integração do «autor» no universo dramático tem como termo correlativo a participação do público e como consequência a instauração da distância a partir da comunicação que entre eles se estabelece perante ou por sobre a fábula (cf. o projecto do final para *A Cantora Careca, Notes et Contre-notes,* Gallimard, 1972, p. 259).

Um novo elemento pertinente, o da *discontinuidade,* se manifestará nas relações entre as situações dramáticas.

— No plano formal, para que haja sucessão basta que as situações se encadeiem de modo a que estejam ligadas entre si por um dos quatro elementos fundamentais do texto dramático; nesta perspectiva, nem todas as comédias serão necessariamente discontínuas. Mas é na medida em que estes mesmos elementos primários desempenham papéis diferentes de uma para outra situação que a discontinuidade se estabelece (Sganarelo de *Dom João,* sucessivamente «oponente» e «adjuvante»). Se aceitarmos que a personagem, o objecto ou o elemento perdem a sua pertinência na medida em que mudam de papel, podemos dizer que a discontinuidade ou a incoerência são sistemáticas na comédia. Levando o facto até às últimas consequências, encontraremos a sucessão (poderíamos dizer a colisão) de sistemas divergentes, independentes ao nível formal, ligados apenas por aquilo a que poderíamos chamar «semas» comuns, nem sempre directamente identificados na ordem da sucessão e aparecendo apenas num estádio em que o sistema se torne perceptível.

— Se nos colocarmos neste último ponto de vista e se tentarmos proceder por subtracção de elementos, aperceber-nos-emos de que um último princípio, menos generalizável talvez, redutível aliás ao de distância, preside à maior parte

das comédias, o da redundância, proveniente da distanciação temporal inerente à sucessão linear do texto dramático.

Traços pertinentes da comédia

Incongruência, distância e *discontinuidade,* estes seriam os traços pertinentes mais aparentes na comédia; possuem em comum uma característica, a recusa ou rejeição do princípio da autoridade. Este princípio, que tem também na comédia os seus reflexos, nos papéis de Deus, de Ideal, de Pai, de governo, de linguagem, de ordem social, de lógica ou até de existência, é nela sempre escarnecido (violentamente ou não, pouco importa). Seja qual for o aspecto que revista, este género parece, pois, exprimir necessariamente uma desforra perante qualquer dogma, qualquer lei estabelecida, como já o fazia notar o *Tractatus Coislinianus.*

A produção de um sentido

A produção de um sentido parece ser evidente e, para a comédia como para a tragédia, Aristóteles exigia «a unidade de uma acção». O sentido (mais do que a acção) único servirá sobretudo para distinguir a comédia de outros espectáculos cómicos, como seja, por exemplo, uma sucessão de *sketches.* Este sentido pode ser muito diferente daquilo que o comportamento das personagens e a sequência das acções deixam transparecer à primeira vista. Retomemos o exemplo de *Jogo do Amor e do Acaso* onde o sentido encontrado poderia ser o do carácter vão de todo o «problema» social e humano, enquanto que a acção é constituída por disfarces, contradanças, etc.; por outro lado, numa peça como *As Cadeiras,* dificilmente se pode falar de acção mas há produção de um sentido.

O efeito produzido

Os pontos que, no esquema fundamental, retivemos como pertinentes são virtualmente capazes de efeito cómico,

mas este efeito nem sempre será atingido, quer o responsável por isso seja o espectador ou o autor: uma vez que a comédia se inscreve contra o eixo do sistema e interessa o espectador como ser social inteligente e sensível, o efeito cómico falhará ou será atingido conforme esse eixo seja ou não conhecido, valorizado ou não, simpático ou não, etc. Pode também acontecer que o efeito cómico não seja procurado pelo autor e temos então o delicado problema da ambiguidade do efeito. O século XVIII francês já nos ensinou que o esquema cómico se adaptava com facilidade ao tom sério, desvio que a polivalência do esquema estrutural torna possível. As obras de Beckett, de Genet ou de Ionesco jogam conscientemente com esta ambiguidade do efeito, mesmo se os processos cómicos como a acumulação sistemática das bifurcações ou o aumento progressivo da distância podem com a continuação criar uma nova ordem e reencontrar a linearidade trágica.

3. O DRAMA BURGUÊS

Se o drama burguês tem que ser considerado em oposição à tragédia e à comédia, não é porque Diderot, Beaumarchais e Mercier o situaram relativamente aos dois grandes géneros canónicos, mas porque ele apresenta uma estrutura dramática totalmente diferente. As definições destes autores, tanto como a sua prática, evocadas com brevidade, mostrá-lo-ão claramente.

O drama burguês, também chamado género sério, tragédia doméstica, é o «género médio», retomando as palavras de Diderot; tem o seu lugar entre a tragédia e a comédia às quais pode ir buscar «cambiantes» e das quais se aproxima por gradação. Reduzido aos seus elementos essenciais, o «género novo» define-se com um quadro fiel, enternecedor e moral, da vida quotidiana, cuja acção representa as relações sociais e familiares de personagens de condição média, representativas de diferentes profissões ou estados. A palavra *quadro* é aqui, evidentemente, a palavra-chave, não tanto

porque aparece até à saciedade em todos os textos teóricos e nas suas indicações cénicas mas antes porque fixa com precisão o levantar ferro de uma nova dramaturgia. As noções de *distância* e de *discontinuidade* permitir-nos-ão ver melhor o seu funcionamento.

Nas intenções como na prática, o drama burguês procura eliminar todas as distâncias temporais, espaciais, sociais ou culturais entre os elementos intraficção e também entre o «palco» e os espectadores. Esta abolição tendenciosa da distância é marcada na fábula pelo agrupamento de todas as personagens adentro do círculo familiar. *O Filho Natural, O Pai de Família, O Carrinho do Vinagreiro, A Mãe Culpada* giram todos à volta de um problema familiar, o que, aliás, já por várias vezes foi notado: os textos teóricos de Diderot, de Beaumarchais e de Mercier insistem longamente na necessidade de levar à cena as «relações», ou seja, retomando os termos de Diderot em *Le Troisième Entretien sur le fils naturel:* «o pai de família, o esposo, a irmã, os irmãos». Em *Ifigénia* (V, IV), de Racine, não é a situação trágica da rainha que comove Diderot, mas a dor da mãe que em nada difere de uma mulher de modesta condição; a morte de Sócrates, de que nos traça um longo «esboço» (*De la poésie dramatique,* cap. XXI), torna-se um quadro no qual, após a cena obrigatória da esposa desesperada e gritando de dor com o filho nos braços, vem o grande momento da peça projectada, a morte *não do filósofo* mas do *pai:* «Se já vistes um pai expirar no meio dos seus filhos, esse foi o fim de Sócrates rodeado pelos filósofos».

Até Mercier, que no entanto escreveu dramas políticos como *Jean Hennuyer,*[1] viu em *O Cid* «um verdadeiro drama» cujas «belezas» e «defeitos» se situam no conflito familiar.

Instituindo a família como lugar de inscrição da fábula, o drama burguês tenta assim abolir a distância entre a ficção e as sensações ou sentimentos do espectador.

---

[1] Mesmo aqui, não será difícil ver no bispo Hennuyer a figura grave e tutelar do pai.

Esta redução máxima da distância será ainda reflectida pela tentação de assemelhar o palco ao salão. Diderot, que por várias vezes acentua, sobretudo em *Paradoxe*, a distância entre a arte e a realidade quotidiana, não pode deixar de brincar com a ideia de que o palco é, até certo ponto, análogo ao salão: quando, em *Premier Entretien*, «Eu» pergunta se a cena do chá em *O Filho Natural* não será deslocada ou imprópria em teatro, Dorval responde: «É no salão que a minha obra deve ser julgada...»; encontramos o mesmo tom jovial um pouco antes, quando o dialogante qualifica o «tom» de Constance «muito extraordinário para teatro»: paradoxalmente, Dorval responde: «E deixem lá os palcos de feira; voltem para o salão; e concordem em que o discurso de Constance não os ofenderá quando lá o ouvirem (p. 83). Mais claramente que Diderot, Beaumarchais e Mercier, pretendendo denunciar o carácter artificial do teatro clássico e exaltar a influência moral do drama burguês, chegam a afirmar que este cria tão fortemente a ilusão que pessoas e acontecimentos «reais» se misturam espontaneamente com a ficção: é longe dos bastidores, «no salão de Vanderk», que Beaumarchais *(Essai sur le genre dramatique sérieux)* se enternece «com» as personagens de *Filósofo sem o saber;* Mercier, para elogiar o «género», lembra o episódio de um «jovem que, aquando da representação de *O Filho Pródigo*, ao ouvi-lo lamentar a miséria em que se encontrava, puxou bruscamente da bolsa» (*Du théâtre*, cap. IV). Em ambos os casos, o espectador foi tão bem «manobrado» que foi como que transportado para a ficção.

Se o drama burguês se afasta da comédia pela sua tendência para abolir toda a distância, por outro lado aproxima-se dela pela sua estrutura discontínua. A insistência no quadro[1] tem como resultado fragmentar a trama da

[1] «Se o espectador está no teatro como se estivesse perante uma pintura em que se sucedessem os diversos quadros como por encanto, porque é que o filósofo que se senta aos pés da cama de Sócrates e que se angustia porque este vai morrer não será tão patético em cena como a mulher e a filha de Eudamidas no quadro de Poussin?» (DIDEROT, *De la poésie dramatique*, cap. XXI).

ficção e atribuir grande importância ao que Diderot chama a «pantomima», em oposição aos «discursos» proferidos pelas personagens. Enquanto que na comédia e na tragédia a acção, «forçada, rápida, extrema», estava subordinada ao «carácter principal», «espécie de eixo em torno do qual giram os acontecimentos e os discursos da peça»,[1] o drama burguês faz com que se sucedam alguns belos momentos da vida humana (Mercier, *Du théâtre,* cap. IV). O drama parece hesitar entre a montagem fílmica e o diaporama.

A alternância ou a sobreposição da «pantomima» e do «discurso» que não procura, como na comédia, provocar uma ruptura na acção mas sim conferir a cada cena unidade, movimento e verdade, culmina naquilo a que ele chama as «cenas compostas», aquelas em que «várias personagens se ocupam de uma coisa enquanto outras se ocupam com uma coisa diferente ou com a mesma, mas à parte» (*De la poésie dramatique,* cap. XVI). A cena composta teria a sua realização exemplar na primeira cena do segundo acto de *O Pai de Família.*[2] A acumulação de signos, procurando sintetizar num conjunto uni-espacial, acrónico no seu grau máximo, diferentes sequências gestuais e verbais para dar conta da pluridimensionalidade da vida de família, vai dar ao estatismo, à anulação dos diversos movimentos.

---

[1] Ao falar da comédia, Dorval, em *Entretiens,* diz: «Era no carácter que assentava toda a intriga. Procurava-se regra geral as circunstâncias que o faziam sobressair e encadeava-se estas mesmas circunstâncias».

[2] Para tornar bem patente ao leitor a simultaneidade dos discursos e dos elementos pantomímicos da cena, Diderot procurou distribuir a sua partitura por duas colunas, como um dramaturgo de hoje não teria hesitado em fazer: «Procurei separar as duas cenas simultâneas de Cecília e do pai de família, no início do segundo acto, de tal modo que poderiam ser escritas em duas colunas: ver-se-ia então que a pantomima de uma corresponde ao discurso da outra e que o discurso desta corresponde alternativamente à pantomima daquela. Esta separação seria cómoda para o leitor que não está habituado à mistura do discurso e do movimento» (*De la poésie dramatique,* cap. XVI).

Um outro tipo de acumulação de signos é a redundância do verbal em relação ao gestual nos momentos altos do drama muitas vezes constituídos pelas últimas cenas (ou até mesmo pelas primeiras), como no final de *O Carrinho do Vinagreiro* ou na «sequência de quadros» que servem para «esboçar os últimos instantes da vida de Sócrates» (*De la poésie dramatique*, cap. XXI). Aqui, a redundância pela acumulação de signos poderia ser considerada como uma recuperação da discontinuidade instaurada pela alternância de diversas linguagens durante o desenrolar da representação e, por este facto, uma tentativa para *fixar* a atenção e os sentidos do espectador sobre a cena para que ele esqueça a instabilidade do quadro. Sob este ponto de vista, a redundância da «cena composta» estaria em nítida oposição com a glosa ou meta — narrativa de que a comédia se serve para criar a discontinuidade e a distância.

Se aceitarmos que o drama burguês implica uma discontinuidade desvanecida pela redundância dos signos e pela redução de qualquer forma de distância pela «ilusão», podemos interrogar-nos agora sobre o efeito produzido, tanto mais moral quanto mais intenso foi o enternecimento que provocou. Será isso o que pretende dizer o drama burguês, pelo menos aquele em que a figura central é o pai? As diversas definições do drama, pondo em relevo a recusa do estatuto social, da dimensão psicológica, do carácter histórico ou mitológico dos heróis trágicos, corre o perigo de nos ocultar o carácter essencial dos novos protagonistas. Desapareceram os heróis mitológicos e os reis, mas a nova personagem que os substitui detém uma tal autoridade que as outras personagens têm o ar de parceiros de pouca importância ou de comparsas. A tendência para aglutinar num quadro familiar todos os elementos da fábula dá origem a uma nova distribuição dos papéis, como bem o notou P. Szondi.[1] Se o pai (o rei ou o chefe), como símbolo da

[1] *Tableau et coup de théâtre*, Poétique, n.º 9, 1972, pp. 1-14. Cf. também R. JOLY, *Deux études sur la préhistoire du réalisme: Diderot, Rétif de la Bretonne*, Québec, P.U.L., 1969.

autoridade ou da transcendência, é escarnecido na comédia e valorizado na tragédia, ele ocupa no drama burguês um lugar tão importante que podemos perguntar-nos se haverá de facto uma acção: o argumento de *O Pai de Família* pode resumir-se aos dois quadros evocados por P. Szondi: o início da peça, com as suas cinco primeiras cenas centradas sobre «os estados de alma» do pai, mostra a família «ferida, desorganizada, desintegrada» (p. 3); «o final é uma apoteose da família devolvida à harmonia» e regenerada pelo regresso do filho[1] (P. Szondi, p. 3). Omnipresença do pai e regresso ao lar do filho são importantes aqui porque põem em relevo um novo tema dramático:

> (...) na tragédia, se o rei pergunta pelo filho, não é pelo prazer que lhe daria a sua companhia nem para que toda a família esteja reunida, mas porque suspeita que o príncipe pretende a coroa e se aliou aos inimigos. (Na) comédia, onde o pai pertence à burguesia, as próprias regras do género cómico se opõem à piedade do público: qualquer pergunta do pai de família o confirma no seu papel de déspota pedante, até ser escarnecido; o mesmo acontece quanto ao filho no seu papel de jovem galã que não fica em casa mas que procura aventuras amorosas (P. Szondi, p. 3-4).

Enquanto que na tragédia e na comédia a ausência do filho provocava a acção, no drama burguês ela cria uma falha no quadro.

Esta presença do pai é tanto mais pesada e avassaladora quanto é certo que ela acontece no fim do drama, numa atmosfera geral de regozijo e de enternecimento colectivos. Não falemos da mãe que gesticula, grita ou suspira, de olhos erguidos para o pai, falemos antes dos filhos, todos entre-

---

[1] Um esquema semelhante se encontra em vários dramas: por exemplo, *A Mãe Culpada*, de *BEAUMARCHAIS*, termina com a expulsão do «mau» (é a última palavra da peça), Bégearss, e com o regresso ao círculo familiar de Léon que desposará a «pupila» Florestina, acabados que forem os abraços costumeiros. A figura do pai está aqui desdobrada na do conde e na de Fígaro: na última peça da sua trilogia, Beaumarchais não podia deixar fora do «quadro» o criado fiel e engenhoso.

gues à alegria de um próximo casamento: de mais não são capazes que de soltar exclamações de surpresa e de admiração, de espanto ou de reconhecimento, como se fossem garotos extasiados:

LÉON, *muito depressa* — Meu Deus!
Mamã! Que esperança!
FLORESTINA, *ao conde* — O quê! Senhor, já não estais...
(Última cena de *A Mãe Culpada*)

A intervenção do filho e da filha casadoira termina na impotência insignificante que se esconde atrás das reticências... Esquema diferente, pelo menos à primeira vista, é o que encontramos no final de *O Carrinho do Vinagreiro*, quando Dominique pai arromba o barril que continha 378 luíses de ouro que tornarão possível que a filha do sr. Delomer, arruinado, case com Dominique filho sem medo de «viver com dificuldades»:

— Vamos, meu barril, vamos, fala por mim... Vil metal! Portanto é a ti e não ao mérito pessoal que se deve a felicidade do meu filho!

O pai e o seu barril falaram, mas... e o filho? Esse ficou nos bastidores, sem coragem nem para pedir em casamento a futura mulher nem sequer para disso encarregar o pai, se atendermos ao que este diz:

— Não me encarregou de nada. Sou eu que quero... Reparastes como fugiu quando viu que lhe queria falar?... Em vez de ter alimentado uma réstea de esperança, morre secretamente de desgosto (etc.).

Será possível encontrar uma personagem mais desprovida de papel do que este filho amedrontado que passa as noites em claro «no mais tormentoso sofrimento»? Nem é sequer o mandatário do pai que ocupa o primeiro lugar. Os reis ou os nobres protagonistas da tragédia clássica tinham contra eles um inimigo, deus ou destino, contra

quem combatiam mesmo se se sabiam antecipadamente derrotados. A honestidade e o trabalho bastam a Dominique pai para conjurar a má sorte.

Compreende-se, por conseguinte, a razão por que P. Szondi, refutando a tese de Lukács sobre o drama burguês, escreveu que a evolução social testemunhada por *O Pai de Família* «consiste menos na *ascensão de uma nova* camada social do que numa *mudança da organização da sociedade*» (p. 4). A pequena nobreza a que pertence M. d'Orbesson leva a mesma vida da burguesia (e, poderíamos acrescentar, das personagens burguesas com que os dramaturgos enchem o teatro). Se Diderot prefere o quadro ao «golpe de teatro», «incidente imprevisto que se passa durante a acção e que muda subitamente o estado das personagens», é «porque o imprevisto estava banido da sociedade burguesa do século XVIII», cujo «estado de espírito, calculista ao máximo», é «inimigo da especulação e partidário do trabalho assíduo». O «local social do pré-capitalismo representado pela família e pelo lar» rejeita os golpes de teatro que «pertencem ao mundo da corte» e são «o reflexo dos caprichos dos príncipes, da instabilidade das coligações nos lugares onde cada um está à espreita do poder, dos favores, da felicidade» (p. 5).

Compreende-se também por que razão a virtude é cantada e mostrada com tanta ênfase. O burguês encontra refúgio contra «as intrigas e más companhias»[1] «entre as suas quatro paredes, longe do mundo dos golpes de teatro, no mundo do quadro» (p. 11). A família burguesa, pouco numerosa, patriarcal, torna-se em cena «utopia real» centrada sobre a figura do pai:

> É o lugar privado onde o burguês, desprovido de todos os seus direitos, esquece a impotência que é a sua na monarquia abso-

---

[1] P. SZONDI cita várias frases de DIDEROT sobre a corrupção e a maldade, entre elas esta, extraída de *Entretiens sur le Fils naturel:* «É indo ao teatro que fugirão da companhia dos maus que os rodeiam; lá verão *a espécie humana tal como é e com ela se reconciliarão*» (p. 8).

luta, e pode, contra todas as aparências, assegurar-se da bondade da natureza humana.[1]

4. MANIFESTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Demasiado próxima de nós, não conseguimos apreender a actual orientação do teatro. Efervescente e variado, muitas vezes discordante, ele constitui, na sua diversidade, um reflexo da imensidão de combinações possíveis, já evocadas a partir das unidades constitutivas da comunicação dramática, e forma como que uma vasta metalinguagem que procura decifrar o fenómeno dramático. Lado a lado com a cultura e com a política, com o burguês como com o revolucionário ou o militante, com Brecht e Artaud, contentando-se ora com regras rígidas ora exigindo uma liberdade que pode parecer sem limites, o conjunto, discordante ou não, situa-se à margem de um sistema, escreve o seu próprio sistema, recusa todo o sistema. Como abordar esse paradoxo que é o teatro em movimento senão indirectamente, por algumas das suas tendências mais marcantes? A abordagem que aqui propomos procurará dar conta do seu objecto e será decididamente caleidoscópica, organizada apenas em volta de alguns elementos referenciados, a partir dos quais muitas são as opções divergentes.[2]

Texto, teatro falado

Em 1964, J. Grotowski afirmava: «Na evolução da arte teatral, o texto foi um dos últimos elementos a ser acres-

---

[1] É muito diferente o que acontece «na Inglaterra post-revolucionário dos séculos XVII e XVIII» onde a virtude é «um meio de expansão social»: ao praticar a virtude, «decência, sinceridade, exactidão, lealdade, ardor no trabalho», o ascético burguês inglês «acede à riqueza e, através desta, ao poder» (p. 10-11). É este burguês que Lillo põe em cena nos seus dramas.

[2] Nesta parte do trabalho, servimo-nos largamente da revista *Travail théâtral* que assinalaremos no nosso texto pela sigla *TT*, para evitar a multiplicidade de notas.

centado» (*Vers un théâtre pauvre*, p. 30). É um lugar comum lembrar a tendência dos críticos e dos modernos teóricos para procurar uma autonomia do teatro, e aquela outra — não menos propalada — para considerar em primeiro lugar *o texto*, cronologicamente primeira «realidade» de um certo teatro condenado a não ser mais que a transposição cénica de uma «mensagem» literária. Mas entre o texto-pretexto de Grotwski e o texto «para queimar» de Dario Fo, desenha-se um movimento de recusa que vai da fé numa certa eficácia da obra escrita à sua negação total.

Para Grotowski e Peter Stein, da Schaubuhne, o texto é uma realidade artística incontestável, a condição de partida, algo sobre o qual se esboça uma representação. Residindo a essência do teatro, em Grotowski, no processo de «encontro» que une e ao mesmo tempo põe em confrontação o actor e o público, o actor e o encenador, o texto participa na elaboração desse processo, tornando-se «desafio» e «trampolim» (p. 56) do qual encenador, actores e, mais tarde, espectadores chegam à confrontação consigo próprios e ao encontro com o outro. O teatro é encontro entre um encenador e um texto cuja escolha reveste, por consequência, a maior importância: segundo nos diz Grotowski, ele provém de uma «fascinação» (p. 56). Fruto de um encontro e origem de outros encontros, o texto pressupõe entre o encenador e ele próprio a mesma conivência profunda que deverá haver entre o encenador e o actor, o actor e o espectador.[1]

Encontramos iguais preocupações sobre a obra escrita em P. Stein, encenador titular da Schaubuhne am Halleschen

---

[1] Numa entrevista concedida a N. Kattan, GROTOWSKI declarava ainda (*Le Devoir*, Montreal, 30 de Junho de 1967): «O que faz a força das grandes obras é que elas são como catalisadores que nos abrem portas, que põem em movimento o processo da nossa autoconsciência. O meu encontro com o texto é semelhante ao meu encontro com o actor e ao do actor comigo. Para o encenador e para o actor, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos dá a possibilidade de nos abrirmos, de nos ultrapassarmos, de encontrar o que em nós está escondido e de realizar um acto de encontro com os outros».

Ufer; mas aqui, a representação nem sempre é feita a partir de um texto conhecido de autor célebre, a experiência da escrita faz, consequentemente, parte do trabalho quotidiano da Schaubuhne (*T. T.*, n.º 9, Outubro-Dezembro de 1972). À falta de dramaturgo profissional, de escritor capaz de reorganizar a nível da escrita o trabalho de investigação efectuado pela companhia, é aos actores e ao encenador que cabe muitas vezes a tarefa de redigir peças que são depois submetidas à apreciação colectiva, trabalhadas e rigorosamente experimentadas antes de passarem à adaptação cénica. A peça pode também ser elaborada a partir de reposições ou de fragmentos de textos antigos, podendo esta «interpolação» (p. 23) de vários textos num só constituir os preliminares da escrita propriamente dita. O trabalho cénico pressupõe sempre a existência de uma obra escrita ou, na falta desta, de um processo anterior de redacção e é «por falta de texto» que o famoso espectáculo sobre a Comuna de Paris — o sonho de Stein — ainda não viu a luz do dia.

O esforço de redacção de Ariane Mnouchkine parece fazer-se em sentido oposto ao da Schaubuhne: nela, o texto é ulterior à improvisação. A quem lhe censura a falta de elegância dos seus textos, A. Mnouchkine responde em nome de uma *precisão* e de uma «funcionalidade» da palavra, da frase:

> As pessoas que nos dizem: «Ora, ora, o texto não presta», consideram-se com razão porque é verdade. É e não é, porque eu considero que o texto de *1789* era muito funcional, muito adequado [...]. Trabalhamos o texto das improvisações em função da clareza, da eficácia da frase. Procuramos fazer com que não haja palavras modernas, anacronismos. Mas não somos autores de teatro». (*TT*, n.º 8, Julho-Setembro de 1972, p. 24).

Um novo esforço para sair da literalidade do teatro mas sem por isso negar o texto: o *Manifesto do «Théâtre Zéro»*, redigido em 1963 pelo pintor decorador Tadeusz Kantor, revela o carácter «acessório» do texto dramático: tal como os cenários e os trajos, o texto é manipulável, já não se fecha sobre si próprio nem é dado como adquirido, mas

é antes objecto a descobrir, a comentar, a «rejeitar» (*TT*, n.º 6, Janeiro-Março de 1972, p. 69).

Opondo-se a esta crença num teatro repetitivo, Armand Gatti, Dario Fo e Jodorowsky reivindicam o carácter efémero do texto teatral. «A língua escrita, afirma Jodorowsky,[1] não pode ser violentação; para o ser, tem que integrar-se num conjunto corporal, vocal, espectacular; ser um elemento da festa. [...] O TEATRO É EFÉMERO; uma representação nunca pode ser igual à precedente». Contra este «intruso e absurdo imperador do palco que é o escritor» (p. 85), o teatro reclama, se não a dissolução da matéria literária, pelo menos a sua contemporaneidade perante os elementos do espectáculo e recusa, por esse facto, o seu direito à reputação passada ou à duração futura: «os textos que escrevo actualmente», afirmava Dario Fo aquando de uma conversa, «são textos provisórios, teatro para queimar que vive apenas um momento e que pode ser destruído em seguida» (*TT*, n.º 14, Janeiro-Março de 1974, p. 4). A contemporaneidade do texto implica a do teatro face a uma actualidade política e social sem cessar renovada. Sobretudo, não se deve aprofundar; isso virá mais tarde. O primeiro a ser sacrificado logo que sobrevém uma situação nova, o texto poderá ser abandonado ou recuperado apenas devido à sua maior ou menor faculdade de adaptação: «Também os meus textos, às vezes destruo-os ou então volto a escrevê-los para os adaptar a uma realidade diferente» (p. 4). O mesmo acontece com as mini-peças de A. Gatti, redigidas à pressa, exigindo poucos actores e nenhum cenário, que são submetidas à improvisação ou se transformam elas também em pretexto para a criação de outras peças. Quantas não são inteiramente uma criação do público, peças de *textos combinados* ou fruto de uma escrita colectiva: *Os Treze Sóis da Rua Saint-Blaise* tiveram

---

[1] Alexandro JODOROWSKY, *Vers l'éphémère panique ou sortir le théâtre du théâtre*, em Arrabal, *Le Panique*, col. «10/18», Paris, UGE, 1973, pp. 79 e 83. A página que contém o título tem apenas o nome de Arrabal mas, na realidade, trata-se de um conjunto de textos de vários autores diferentes: Arrabal, Jodorowsky, Topor, etc.

a sua origem numa discussão gravada durante uma reunião de um grupo de adeptos do TEP; *A Máquina Escavadora* revela ao público apenas a sua estrutura geral e finge renovar-se em cada representação conforme as reacções — diferentes mas previsíveis e sempre previstas — do espectador; *Interdito aos Maiores de Trinta Anos* torna-se *O Gato Selvagem,* depois de ter sido confiada aos comediantes que dela fazem leituras a diferentes públicos e reescrita em função das suas observações e tomadas de posição.

Entre a recusa do teatro escrito e a recusa do teatro falado, quem quiser restituir ao espectáculo a sua essência gestual e visual terá que franquear apenas um pequeno passo. É assim que o Living Theatre, preocupado com a agitação e a «revolução», pretende substituir a eloquência demasiado tranquilizadora pelo movimento perturbador e o texto pelo *slogan;* a repetição ritmada de sons ou de palavras curtas que acompanham o movimento do corpo pode vir a ser o ponto de partida e o engodo que levará a uma participação. «Segundo o tantrismo, afirmava Henry Howard,[1] a visão provém do som [...]. Tenho notado que a participação do público tem uma tendência natural para evoluir a partir de sons até à acção. Ele tem que ser ajudado a produzir sons e a escutá-los; é assim que se obtém o início de um ritual e um ponto de partida para um teatro de participação». Do mesmo modo, a «festa-espectáculo» definida por Jodorowsky, utiliza a palavra «como uma resultante do gesto corporal» (*le Panique,* p. 86), devendo este último terminar no «grito», substituindo o conceito pelo som. Por razões mais práticas, Dario Fo bane quase sistematicamente dos seus espectáculos o uso do diálogo, incompatível com o teatro popular. No Quebeque, o teatro Euh! ergue-se contra o carácter imutável da peça escrita, portanto classificada, recuperável, e tolera a linguagem falada,

---

[1] Jean-Jacques LEBEL, *Living theatre, Entretiens avec J. Beck et J. Malina,* Ed. Pierre Belfond, 1969, p. 174.

não por razões de moda ou de esteticismo, mas com a preocupação de ser compreendido por um público popular.

Nesta tendência para um teatro liberto da sua matéria literária,[1] e depois verbal, como explicar a estranha contra-corrente do Teatro Campesino? Se os «corridos»* representam um esforço de comunicação por meio do corpo e dos gestos sem recorrer à linguagem, a evolução do teatro chicano, do *acto* ao *mito*, marca a passagem da peça inteiramente improvisada a partir de um escândalo político ou social à peça escrita, sinónimo de um aprofundar do pensamento e de uma organização salutar. A confusão do *acto*, a sua expressão espontânea e os seus actores — trabalhadores rurais —, os seus espectáculos sempre renovados, em busca de escândalos a denunciar e tão próximos do actual ideal de teatro transformam-se numa redistribuição equilibrada do trabalho e numa reflectida redefinição dos papéis.[2]

A improvisação

Para o teatro sem texto, a improvisação é o instrumento ideal da invenção. Também aqui ela apresenta variantes. Dirigida como com A. Mnouchkine ou livre como no *happening*, impõe-se na maior parte dos casos uma distinção de grau, uma vez que a improvisação pura não existe a não ser no momento em que a identidade do jogo e do acto transforma o teatro em manifestação, como acontece no

---

[1] Terá sido por reacção contra esta tendência que, numa recente entrevista (*Le Quotidien de Paris*, 13 de Maio de 1975), Arrabal falava do fim do «teatro em luta contra a palavra» que, segundo ele, seria em breve suplantado por «um regresso ao verbo»? Uma vez gasto o efeito provocador do «teatro gestual», a palavra reencontraria o seu poder de incomodar, de contestar: daí o regresso «ao texto» em «todos os encenadores de vanguarda, como Bob Wilson ou Peter Brook».

* *Sic* no original (N.T.).

[2] Sobre o Teatro Campesino, ver especialmente *Travail théâtral*, n.º 7, Abril-Junho de 1972.

*acto** saído directamente da greve dos chicanos agricultores. Pela sua espontaneidade e ausência de plano, o *acto** é um acto político cuja eficácia é diminuída precisamente por essa espontaneidade. Por esta razão, o teatro chicano pretendia evoluir para um acto organizado, não improvisado, uma vez que a falta de unidade do *acto** reflecte a falta de organização política. A improvisação pode, pois, ser simultaneamente sinónimo de fraqueza e de incoerência ou ideal de vitalidade quando assume, por exemplo, o papel de «comentar» a actualidade. A sua pretensa desordem reflecte então a desordem da própria vida e é tendo em vista este último tipo de improvisação que Dario Fo opunha teatro político e teatro militante, sendo este caracterizado por uma ausência de programa e de preconceito histórico e, portanto, pela sua imensa faculdade de adaptação.

Quando se reintroduz no teatro o movimento da vida, reintroduz-se o *acaso;* são os «incidentes» de Fo ou as «peripécias» de Arrabal cuja exploração se liga a uma nova concepção da «magia teatral». «Sirvo-me frequentemente dos incidentes e por vezes provoco-os, afirma Dario Fo. Se não houver um incidente no decurso do espectáculo, sinto que algo não corre bem: é a grande lição que me ensinou o teatro popular, porque os incidentes eram o nervo deste teatro, muito antes de ter surgido a *commedia dell'arte:* dez, vinte incidentes seguidos, alguém que começava a chorar, um cão que ladrava. Os comediantes fingiam até que uma mosca os incomodava e enxotavam-na» (*Le théâtre militant* [...], *TT*, n.º 14, p. 6). Para Arrabal, a peripécia é vital na medida em que impede que o «efémero» se reproduza, e «mágica» porque de modo algum invade o espectáculo, como no *happening* em que o acaso e a participação são forçados e portanto nulos, mas ocupa apenas um instante

---

* *Sic* no original (N.T.).

preciso, único, um «momento de excesso, quase a roçar a loucura»[1] e revelador de inibições.

> Quando temos que nos adaptar rapidamente a uma situação, mesmo a da falta de dinheiro, e alterar todos os planos no último minuto, estamos a evitar o fanatismo e a magia começa a exercer-se (p. 89).

Aquilo que antigamente o teatro considerava um «erro», é para Jodorowsky o «acidente efémero», sinal de saúde, porque «o teatro não é uma arte mas uma ciência da vida» (*le Panique,* p. 76).

Para ser visível, esta vida contida no acaso tem que assentar num fundo ordenado. A improvisação tem os seus limites, é exaltada com entusiasmo mas com a condição de ter um ponto de partida — esboço ou simples ideia — fixado antecipadamente e sem o qual o teatro deixa de existir. Portanto, ela não constitui na maior parte dos casos senão um trabalho preparatório anterior ao espectáculo, se não no seu estádio definitivo pelo menos quase inteiramente previsto. Para as suas obras, Jodorowsky reclama um «esquema organizador» (*le Panique,* p. 86) sobre o qual virá enxertar o trabalho de improvisação. Presente no Théâtre du Soleil, no processo de elaboração da forma — uma mesma situação histórica é objecto de interpretações diversas confrontadas umas com as outras *(1789)* —, ela desaparece aquando de uma escolha que procura expurgar as cenas e fixar o sentido. Para o provocador de peripécias que é Arrabal, a cerimónia pânico, definida como um misto de extremos («A tragédia e o fantoche, a poesia e a vulgaridade, a comédia e o melodrama, o amor e o erotismo, o *happening* e a teoria dos conjuntos, o mau gosto e o requinte estético [...] inserem-se muito naturalmente nesta festa, *le Panique,* p. 98), exige uma «ideia teatral rigorosa» e uma composição perfeita. Dar, sob a ordem, a impressão de desordem.

---

[1] Alain SCHIFRES; *Entretiens avec Arrabal,* Ed. Pierre Belfond, p. 84.

A matemática moderna, ideal de precisão e de subtileza, torna possível esta encenação minuciosamente regulamentada sob uma espontaneidade fingida. «A matemática moderna é a aprendizagem da liberdade infinita (*Entretien* [...], p. 143) e a teoria dos conjuntos o meio de harmonizar essa liberdade infinita pela percepção das relações.

Esta renovação do trabalho artístico e criador leva ao desaparecimento da noção de *especialização*. A improvisação torna permeáveis papéis até então considerados inalienáveis. «A diferença do Théâtre du Soleil, afirma G.-C. François, reside nisto: é que entre nós não há realmente especialização [...]. Entre nós, na parte técnica, toda ou quase toda a gente trabalhou já na parte de carpintaria; a iluminação, os problemas de acústica exigem mais conhecimentos mas não levantam dificuldades» (*TT*, n.º 2, p. 14). Encenação, concepção da peça, cenários, trabalho de escrita tanto são da responsabilidade dos comediantes como de um eventual animador cuja função, se a há, seja a de uma simples coordenação. Também o «actor principal» pertence ao passado. Entre comediantes que frequente e voluntariamente se não conhecem reina uma absoluta igualdade de papéis.

Progressivamente, a companhia transforma-se em micro-sociedade e o teatro em modo de vida. A esperança do Théâtre du Soleil, como de muitos outros, é a de vir a ser uma «empresa», com possibilidades de assegurar trabalho e subsistência a cada um dos seus membros. Sociedade de indivíduos iguais, unidos numa cooperativa quase sempre independente e considerando como ponto de honra sobreviver sem o auxílio de subvenções, para reencontrar a harmonia — íntima, pessoal — entre ideologia política e modo de existência.

A forma

Quer a improvisação faça ou não parte do espectaculo, o teatro actual — quando não é pura produção de um acto político — quer-se muitas vezes experimentação de formas teatrais. Uma vez que experimentação não significa forço-

samente aprofundamento, há que distinguir os defensores de uma primazia da ideologia, como Dario Fo, para quem a forma se resume a um instrumento passageiro destinado a desaparecer, e os defensores da primazia da forma teatral sobre a ideologia, como Armand Gatti.

Mas, quer a ideologia leve a melhor sobre a forma ou esta sobre aquela — situação que atinge o caso extremo no «efémero pânico», onde o «sentido» é apenas um produto, um resultado da forma ela própria surgida da improvisação[1] — persiste sempre uma preocupação em *adaptar*, portanto diferenciar, teatro e realidade: «O comediante que quer tratar a realidade e agir sobre ela tem que saber observar a parte teatralizável que a compõe. Esta matéria, porque é real, é sempre nova. Não se podem tratar novos assuntos, sempre banidos do domínio artístico, sem criar uma nova forma teatral, porque o que importa é criar uma nova maneira de ver e de julgar o mundo».[2] Encontrar o lado «teatralizável» de uma realidade é também querer exprimir essa realidade através da *imagem:*

> Para um grupo de teatro, seja teatro de guerrilha, de *agit-prop* ou de simples histeria, a apresentação é a «medula» da acção, mesmo se o drama é um *happening* inventado e não uma história literária ou a adaptação de uma peça. Quando fazemos uma manifestação, batemos num polícia, deitamos uma bomba, arrancamos uma vedação, etc., não estamos a fazer teatro. Os actores, os escritores e os encenadores que confundem as representações teatrais com a vida combaterão desesperadamente para se aproximarem da realidade e depressa naufragarão na esquizofrenia.
>
> (*Le théâtre de guérilla,* TT, n.º 7, Abril-Junho de 1972, p. 119).

A identificação do teatro com a vida, a abolição das fronteiras entre o «dentro» e o «fora» pela magia do *«slogan»*,

---

[1] «[...] o efémero não sente *a priori* o problema de saber se deve exprimir uma coisa ou uma outra. [...]. A expressão pânico existe *a posteriori* e surge das acções improvisadas e não premeditadas» (ARRABAL), *le Panique,* pp. 87-88).

[2] *Euh! Le théâtre du Québec,* 1950-1972, revista Nord, n.º 4-5, 1973, p. 56.

atirando o público para a rua, constituíam o que havia de essencial em projectos de teatros como o Living. Este era também, em certa medida, o objectivo do Teatro Campesino cujos actos tinham por função informar sem rodeios os trabalhadores sobre as reivindicações e as acções que deveriam empreender. O importante é que aqui a identificação ou não-identificação do teatro e da realidade define um tipo de linguagem teatral diferente. Elíptica e velada para o teatro Euh! ou para Ronny Davis que, feroz opositor desta considerável confusão responsável pelo insucesso de todos os teatros de rua, de propaganda, de *agit-prop*, etc., se diz seguidor de Brecht e do Berliner Ensemble pela maneira como aliam didáctica e dinamismo. Linguagem clara e directa para o Living ou para o Teatro Campesino que recusa a imagem, portanto a «história» que considera alienante.

> Procuramos manter os espectadores sempre conscientes do que se está a passar. Não queremos «amarrá-los». É por isso que não utilizamos verdadeiramente a história [...]. Uma história capta o indivíduo, é algo que, de certo modo, o aliena.
> (*TT*, n.º 7, pp. 66-67).

A obscuridade ou a clareza da linguagem parecem, portanto, estar sempre ligadas à presença ou à ausência da história; o processo de identificação que dela emana tem como consequência obscurecer a linguagem pela abolição da distância entre actor e espectador. E, se pensarmos que querer afastar o espectador para lhe conservar a sua plena consciência crítica equivale a negar a história, lembraremos o ensinamento de Brecht que alia naturalmente *distância* e *fábula*. É, pois, neste ensinamento que se inspira R. Davis quando condena o ponto de vista do teatro chicano: «Os doze ou quinze teatros chicanos que se criaram na costa Oeste, na esteira do Teatro Campesino, sofrem todos do mesmo defeito. Mais do que a demonstrações fundamentadas e argumentadas, entregam-se a uma representação da Ofensa, descrevendo pseudo-psicologicamente a opressão dos *Chicanos*». (TT, n.º 7, p. 117).

Contra os defensores de uma linguagem não figurativa, a visualização dramática surge como o único instrumento possível de crítica social e o lugar apropriado das transformações. Por esta razão, em R. Davis, ela inscreve-se no interior de uma técnica que procura desenvolver uma teoria «tangível», inspirada no materialismo dialéctico, e que deve ser seguida de uma «praxis». Muito diferente, sob este aspecto daquela outra seguida pela Schaubuhne (na *Tragédia Optimista*) em nome do prazer do conto e da história narrada, trabalhando para um espectador «quase sempre burguês» (*TT*, n.º 9, p. 35) e procurando pôr «em cena belas coisas e com elas compor imagens um pouco complexas» (p. 35).

Esta preocupação com a visualização define um novo modo de tratar a personagem. Querendo a nova peça ser uma peça criada pela improvisação, a personagem segue uma vida paralela. Para *A Máquina Escavadora*, A. Gatti prevê personagens «vazias», a encher pelos espectadores. «Há uma série de casos previstos e, conforme as opiniões do público, as personagens fazem isto ou aquilo» (*Entretien* [...], II, p. 10). Os heróis de *1973* são criação dos comediantes. Com a ajuda de documentação histórica, cada comediante edifica a sua própria personagem segundo a sua fantasia, gosto e experiência. Personagens saídas do povo, «personagens maravilhosas» desprezadas pela história mas autores fervorosos da revolução e cujo papel no espectáculo exprime uma força política e desempenha por consequência uma «função abstracta» (*TT*, n.º 8, Julho-Setembro de 1972). Cada um deles reflecte uma categoria de personagens, não uma complexidade psicológica. A personagem é um dado, sem profundidade ou mistério a decifrar. «Entre nós não há personagens de tipo psicológico, todas são facilmente reconhecíveis (usando máscara na maior parte do tempo) e apelam para os sentimentos dos espectadores que não hesitam em julgar as situações que lhes apresentamos» (*Euh!*, p. 56).

Em vez de se revelar, a personagem cobre-se e dissimula-se: sob a *máscara* que no moderno teatro popular faz uma fulgurante reaparição com Fo, o teatro Euh!, o Théâtre

du Soleil, o Teatro Campesino, etc.; sob a *indumentária* que pretende significar as «diferenças sociais» e ajudar «o actor a mostrar uma personagem de um ponto de vista histórico e social» (*TT*, n.º 8, p. 42); atrás do *fantoche* que imita de um modo tão admirável a impessoalidade característica da personagem actual: «Esta relação de figuras gigantescas e de comediantes reais, afirma A. Gatti, é uma das dinâmicas do teatro» (*TT*, n.º 3, Abril-Junho de 1971, p. 10).

Para Grotowski e Jodorowsky, a personagem é a tal ponto aniquilada que se transforma em simples pretexto para a exploração do eu. E ainda que encontremos a máscara em Grotowski, construída utilizando os músculos faciais, ela tem como função o conhecimento e a descoberta. Há, pois, inversão da função inicial.

Em vez de revelar as contradições de um pensamento, de uma época, de um sistema político, de uma revolução, *a personagem* revela *a pessoa;* em vez de fazer com que o comediante se apague, a figura fictícia eclipsa-se e faz com que ele se revele. Para Jodorowsky, que vê na personagem um «disfarce» e um «exibicionismo mentiroso» (*le Panique*, p. 85), o único «papel» que o actor-pânico nunca foi levado a desempenhar é o de eliminar a personagem que ele pretende representar para «chegar até *à pessoa* que é naquele momento» (p. 84).

É o caminho inverso do das velhas escolas teatrais; em vez de ir da pessoa para a personagem — caminho que essas escolas julgavam seguir... —, este tipo de teatro tenta ir da personagem que é (pela educação antipânico implantada pelos «augustos») para a pessoa que contém dentro de si. Este «outro» que desperta na euforia-pânico não é um fantoche feito de definições e de mentiras mas um ser com limitações menores. (*Le Panique*, pp. 84-85).

A aprendizagem

Não tendo à sua disposição nem texto nem «assunto», o teatro vê-se obrigado a inventar ambos. Nos casos em que se não impõe espontaneamente no termo de uma situação

política, social, económica que interessa trazer à luz, como no acto do teatro chicano, no teatro de rua, no teatro de agitação e de propaganda, a escolha do texto é quase sempre objecto de um pensamento colectivo, todo ele preocupado em substituir as grandes abstracções do passado pelo quotidiano concreto, o homem de *aqui* e de *agora*.

Representemos
o vazio,
o não importa o quê,
o que não é importante,
o indigno
de ser representado.[1]

As mini-peças de A. Gatti «nasceram do contacto directo com a experiência do dia a dia»,[2] «as realidades que DESMONTAMOS, responde em eco a equipa do teatro Euh!, não se transformam sob os olhos (do espectador) numa bela história onde personagens «psicologicamente masturbadas» entram em conflito e «naufragam no drama». O que importa mostrar ao mundo são os mecanismos que fazem a vida quotidiana para que alguma coisa se modifique» (p. 57). A propósito de *1793*, afirmava A. Mnouchkine:

> Falamos do que foi a esperança do povo, das suas lutas e decepções, ao nível do sabão, do quotidiano. É isso que pode desencorajar as pessoas. *1789* — e, quanto a mim, era esse o seu ponto fraco — nunca se punha ao nível do quotidiano [...]. Enquanto que em *1793* vemos durante toda a peça as pessoas baterem-se por um pedaço de pão.
>
> (*TT*, n.c 8, p. 24)

Introduzir o quotidiano no teatro é querer englobar o espectador na representação, procurar o termo mágico comum a ambos. É por isso que «o teatro deve atacar aquilo

---

[1] Denis BABLET, *Entretien avec Tadeusz Kantor*, *TT*, n.° 6, Janeiro-Março de 1972, p. 72.

[2] Denis BABLET, *Entretien avec Armand Gatti*, *TT*, n.° 3, Abril-Junho de 1971, p. 9.

a que podemos chamar os complexos colectivos da sociedade, o núcleo do sub-consciente [...] colectivo, os mitos que não são inventados pelo pensamento mas que, por assim dizer, são herdados «pelo sangue, pela religião, pela cultura e pelo clima» (*Vers un théâtre pauvre,* p. 41). Quando escolhe o conteúdo do seu espectáculo *(1789),* A. Mnouchkine tem ainda em mente a identidade de interesses entre o actor e o espectador:

> ... queríamos [...] encontrar um conteúdo comum aos espectadores e aos comediantes, a partir do qual procuraríamos uma forma. [...] Apercebemo-nos à partida de que o único património recebido por todos os franceses era, embora deformada, a História de França. Queríamos fazer um espectáculo sobre um assunto que fosse conhecido de toda a gente.
>
> (*TT*, n.º 2, Janeiro-Março de 1971, p. 4)

Como o assunto, mesmo disfarçado sob uma história do passado, passou a fazer parte da actualidade viva e quotidiana e já não está encerrado adentro dos limites estreitos de um texto definitivo, ele tem que ser estudado e aprofundado. Por isso obriga a uma educação, a uma aprendizagem por parte do novo actor que tem, não de repetir, mas de criar o seu papel: «O tema deve ser sempre analisado com profundidade e compreendido a ponto de se poder falar dele abertamente e não importa quem e não importa quando, para que cada um dos actores possa improvisar ao sabor do desenrolar do espectáculo, a fim de melhor o fazer compreender e apreciar» (Euh!, p. 57). As peças de Brecht exigiam do comediante um conhecimento sério da época, uma educação política que devia levar a uma tomada de posição precisa e a uma participação activa na luta de classes. Um caso extremo deste empenhamento encontramo-lo em Ronny Davis, fundador da San Francisco Mime Troupe e criador de um teatro de guerrilha que assimila e adere inteiramente aos objectivos do marxismo. A Schaubuhne, por seu turno, reserva e paga aos seus comediantes horas reservadas ao ensino da história e da política directamente relacionadas com o tema do espectáculo. A preparação é chamada «cerebral»:

Então os actores tornam-se activos; apoderam-se de temas que estudam e que são indispensáveis ao tratamento do assunto principal proposto pela peça. Há, no nosso trabalho, um real desejo científico.

(*TT.* n.º 9, p. 23)

De *1789* a *1793*, A. Mnouchkine mantém o mesmo treino rigoroso dos seus comediantes: leituras diversas, aulas de história, conversas com especialistas como Daniel Guérin e Madeleine Reybérioux, etc. Num outro plano, mas com idêntico objectivo, Grotowski concentra a sua arte teatral no «amadurecimento» do actor «santo». Fazendo assentar esta arte na técnica pessoal do actor, Grotowski exige deste, já não uma simples educação política, mesmo que profunda, mas uma metamorfose completa da sua pessoa.

O actor faz um dom total de si próprio. É uma técnica da integração de todas as potencialidades psíquico-carnais do actor, que emergem do íntimo do seu ser e do seu instinto, brotando numa espécie de «transluminação.»

(*Vers un théâtre pauvre*, p. 14)

Renascimento do actor e do homem, exploração libertadora do corpo, dos músculos, do aparelho vocal, a técnica pessoal nunca é «fechada» (p. 35) ou «permanente», pois que, a cada escalão da descoberta do eu, surgem novos obstáculos, novas barreiras a franquear.

A relação com o espectador

Desde que Brecht recriminou a atitude contemplativa do espectador, surgiu a tendência para a participação. Abandonando uma tradição que pouco caso fazia de um público passivo, votado a um contacto puramente visual, os dramaturgos transformam peças e locais de teatro, redescobrem o teatro em círculo, esforçam-se por transformar uma comunicação unilateral numa comunicação recíproca. E é o que pretendemos fazer com Paradise Now, afirma Julian Beck, deixarmos de representar diante dos espectadores, mas fazer com que também eles possam agir, ser eles próprios

directamente conduzidos» (Living Theatre, *Entretiens* [...], p. 162).

Ora, dadas a sua superficialidade e pretensões ilusórias, o teatro actual recusa este tipo de participação. Porque, em vez de, como pretende, ceder ao espectador a responsabilidade da acção teatral, são muitas as vezes em que se limita a atirar para o palco ou para a rua um público excitado e barulhento. De modo algum suscitada do interior pelo processo accionado pela peça, essa participação é antes o resultado inevitável de uma provocação exterior e, portanto, sem outro efeito para além do imediato.

> Quando um espectador sobe ao palco, se não estiver plenamente liberto, se não agir com completa liberdade, como um sonâmbulo, a comunicação é cortada.
>
> (*Entretiens avec Arrabal*, p. 79)

O que se pretende é, portanto, um aprofundar das relações teatro - espectador. A procura da verdadeira originalidade do teatro, levada a cabo pelos teóricos actuais, reintroduz o espectador no seu papel inicial de figurante indispensável: «Pode o teatro, diz Grotowski, existir sem público? Quando muito, para haver espectáculo tem que haver, pelo menos, um espectador. Restam-nos assim o actor e o espectador. Podemos pois definir o teatro como «o que se passa entre espectador e actor». Tudo o resto é suplementar» (*Vers un théâtre pauvre*, p. 31).

Paradoxalmente, este aprofundamento não se faz sem que de algum modo se apague a pessoa física do espectador, o que equivale a dizer que a intervenção do público no espectáculo já não é solicitada como um dos motores indispensáveis deste espectáculo: «Gostaria, diz Arrabal, que o espectador lá estivesse como um culpado feliz. Que assista, mas que não seja obrigado a participar. É uma ruptura demasiado grave» (*Entretiens* [...], pp. 78-79).

Não haverá no espectador nem interrupções nem, portanto, reacções brutais e violentas. A nova provocação é provocação à distância, subtil e corrosiva, possível devido

a um conhecimento mais profundo do espectador, das suas tendências, dos seus pontos fracos, etc.

Com A. Gatti, a provocação faz-se pela posição das «classes»: «Por último, volto de novo ao problema-base que é determinante: o da luta de classes» (*TT*, n.º 3, p. 10). Consequência vital do espectáculo, *a divisão* faz-se no seio do público pelo facto de haver uma multiplicidade de classes em presença, perante o que lhe é mostrado no palco. Provocação pelo reflexo de imitação: em Grotowski, o acto sacrificatório do actor deve empolgar o espectador e levá-lo a um acto de imitação.

> Se, desafiando-se publicamente a si mesmo, o actor desafia os outros e, pelo excesso, pela profanação e pelo sacrilégio ultrajante, se revela a si próprio arrancando a máscara de todos os dias. ele permite ao espectador que empreenda um processo semelhante.
>
> (*Vers un théâtre pauvre*, p. 32)

Provocação pela identidade para P. Stein, a partir da semelhança entre o que se passa no palco e as supostas preocupações dos espectadores; a Schaubuhne pretende desenvolver uma forma de teatro operário fazendo dos espectadores, pela *discussão* que provoca, os verdadeiros instigadores da acção teatral.

«O meu sonho, diz Arrabal, é escrever um jogo. Uma espécie de peça para ser representada em conjunto e que seria tão apaixonante como uma partida de monopólio a quatro, electrizada pela poesia» (*Entretiens* [...], p. 79). Provocação por e através da representação, dotada de regras precisas e onde o espectador, mediante a observação dessas mesmas regras, poderia modificar o curso da representação. Como campo do jogo: o xadrez, o monopólio, a matemática moderna. Escrita: «combinatória» ou «sistemática», (p. 151). Participantes: quarenta, no máximo. Duração: ilimitada («duraria meia hora... ou não teria fim», p. 157). Destino: desconhecido.

BIBLIOGRAFIA

Uma bibliografia sobre o teatro, mesmo pouco exaustiva, ocuparia várias centenas de páginas. Indicamos aqui apenas os estudos mais importantes e os que serviram para a redacção deste livro. Quanto à produção corrente, remetemos o leitor para a bibliografia anual internacional da *Revue d'histoire du théâtre*, assim como para as diversas bibliografias nacionais ou internacionais: BALL et PLANT (*A Bibliography of Canadian Theatre History*, Toronto, Playwrights Coop); *Bibliographie de la France (Les livres de l'année* et *Les livres du mois); Books in print* (New York et Londres, R. R. Bowker); *The British National Bibliography* (Londres, British Library); *Cambridge Bibliography of English Literature; Catalogue de l'édition française — French Books in print* (VPC, Livres et Paris Publications); *Cumulative Book Index* (New York, H. W. Wilson); DIAZ *(Manual de bibliografia general)*; *Francophonie Edition; French XX* (auparavant *French VII)*; KLAPP (*Bibliographie d'histoire littéraire française*, annuel); KÖTTELWESCH et HALBE *(Bibliographie der Deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft); Letters in Canada* (University of Toronto Quarterly); *Livres et auteurs québécois* (Québec, annuel); *MLA International Bibliography* (New York, annuel); RANCOEUR *(Bibliographie de la littérature française du Moyen Age à nos jours); Vient de paraître* (Montréal, mensuel).

Publicações periódicas consagradas ao teatro

Annotated Bibliography of New Publications in the Performing Arts (New York, trimestrielle); *Avant-scène* (Paris, mensuel); *Atac-informations* (Paris, mensuel); *Biblioteca teatrale* (Roma, trimestriel); *Cahiers de la nouvelle Compagnie théâtrale* (Montréal, quatre parutions par année); *Cahiers de la production théâtrale* (Paris, trimestriel); *Cahiers Renaud-Barrault* (Paris, trimestriel); *Cahiers Théâtre Louvain*

(Bruxelles, trimestriel); *Documentation théâtrale — fiches analytiques* (Paris X, périodicité non précisée); *Drama, the Quarterly Theatre Review* (Londres, trimestriel); *The Drama Review* (New York, trimestriel; avant 1967: *Tulane Drama Review); Educational Theatre Journal* (Washington, trimestriel); *Entretiens* (Montréal, CEAD, parution irrégulière); *Jeu* (Montréal, trimestriel); *Jeune théâtre* (Montréal, parution irrégulière); *Modern Drama* (Toronto, trimestriel); *Modern International Drama* (Binghamton, NY, biannuel); *Obliques* (Nyons, trimestriel); *Primer Acto* (Madrid, mensuel); *Revue d'histoire du théâtre* (Paris, trimestriel); *La scène au Canada — The Stage in Canada* (Toronto, périodicité non précisée); *Theatrer heute* (Hanovre, mensuel); *Le théâtre dans le monde* (Paris, bimestriel; ne paraît plus); *Theatrefacts. International Theatre Reference* (Londres, trimestriel); *Theatre Quarterly* (Londres, trimestriel); *Théâtre populaire* (Paris, trimestriel); ne paraît plus); *Théâtre/public* (Gennevilliers, bimestriel); *Théâtre-Québec* (Montréal, parution irregulière); *Téâtre Survey* (New York, semestriel); *Théâtre vivant* (Montréal, CEAD, parution irrégulière); *Travail théâtral* (Lausanne, trimestriel); *Yale/Theatre* (New Haven, quadrimestriel).

Colecções de editores francófonos consagradas ao teatro (peças ou escritos teóricos ou críticos)

Cercle du Bibliophile (Evreux, «Les génies du téâtre français»); CNRS («Le choeur des Muses»); Gallimard («Le manteau d'Arlequin», «La pratique du théâtre», «Théâtre du monde entier»); Grassin («Théâtre présent»); Holt, Rinehart & Winston (Montréal, «Théâtre vivant»); La Cité (Lausanne, «Théâtre vivant»); L'Arche («Répertoire pour un théâtre populaire», «Travaux»); L'Aurore (Montréal, «Entre le parvis et le boxon»); Leméac (Montréal, «Répertoire acadien», «Répertoire québécois»; «Théâtre canadien»); Minard («Théâtre»); Oswald («Théâtre africain», «Théâtre en France», «Théâtre hors la France»); Seghers («Théâtre de tous les temps»); Seuil («Mises en scène», «Théâtre»); Stock («Théâtre ouvert»).

Repertórios, enciclopédias, histórias do teatro

ADAMS (William Davenport), *A Dictionnary of the Drama; a Guide to the Plays, Playwrights, Players and Playhouse of the United Kingdom and America, from Earliest Time to the Present*, New York, Burt Franklin, 1964.

ANDERSON (Michael John) et outres, *Crowell's Handbook of Contemporary Drama*, New York, Crowell, 1971.

BAKER (Blanch Merritt), *Theatre and Allied Arts; a Guide to Books treating with the History, Criticism, and Technic of the Drama and Theatre, and related Arts and Craft*, New York, H. W. Wilson, 1952.

BANO-KUZMANY (Karin R. M.), *Glossary of the Theatre in English, French, Italian and German,* Amsterdam-London-New York, Elsevier, 1969.

BERTHOLD (Margot), *World Theater,* New York, Frederick Ungar, 1972.

BOMPIANI (V.), LAFFONT (R), *Dictionnaire des oeuvres de tous les temps et de tous les pays. Littérature, philosophie, musique, sciences,* Paris, SEDE, 1952-1954, 4 vol.

— *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays. Poésie, théâtre, roman, musique,* Paris, SEDE, 1960.

— *Dictionnaire des oeuvres contemporaines de tous les pays,* Paris, SEDE, 1968.

BREED (Paul F.), SNIDERMAN (Florence M.), *Dramatic Criticism Index; A Bibliography of Commentaires on Play Wrights from Ibsen to the Avant-Garde,* Detroit, Gale Research, 1972.

BURGER (Baudouin), *L'activité théâtrale au Québec,* Montréal, Ed. Parti pris, 1974.

CHENEY (Sheldon), *The Theatre: Three Thousands Years of Drama, Acting and Stage Craft,* New York, McRay, 1972.

CHICOREL (Marietta), *Chicorel Bibliography to the Performing Arts,* New York, Chicorel Library Publ., 1972.

COLEMAN (Arthur), TYLER (Gary R.), *Drama criticism,* vol. I: *A Checklist of Interpretation Since 1940 of English and American Plays;* vol. II: *A Checklist of Interpretation Since 1940 of Classical and Continental Plays,* Chicago, Swallow Press, 1971.

D'AMICO (Silvio) et autres, *Enciclopedia dello spettacolo,* Firenze-Roma, Sansoni, 1954-1968, II vol.

DIAZ PLAJA (Guilhermo) et autres, *Enciclopedia del arte escenico,* Barcelona, G. Gili, 1958.

DOAT (Jan), *Anthologie du théâtre québécois, 1606-1970,* Québec, Ed. La Liberté, 1973.

DUBECH (Lucien) et autres, *Histoire générale illustrée du théâtre,* Paris, Librairie de France, 1931-1934, 5 vol.

DUMUR (Guy) et autres, *Histoire des spectacles,* «Encyclopédie de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1965.

FIDDELL (Estelle A.), *Play Index, 1968-1972; an Index to 3 848 Plays,* New York, H. W. Wilson, 1973.

GASSNER (John), QUINN (Edward), *The Reader's Encyclopedia of World Drama,* New York, Crowell, 1969.

GITEAU (Cécile), *Dictionnaire des arts du spectacle, français-anglais-allemand,* Paris, Dunod, 1970.

GREGOR (J.), *Der Schauspielführer,* Stuttgart, Hiersemann, 1953-1957, 6 vol.

HARTNOLL (Phillis), *The Concise Oxford Companion to the Theatre,* London - Oxford - New York, Oxford University Press, 1972.

HORN-MONVAL (M.), *Répertoire bibliographique des traductions et adaptations du théâtre étranger du XV^e siècle à nos jours,* Paris, CNRS, 1958 —, 8 vol. prévus.

KELLER (Dean H.), *Index to Plays in Periodicals,* Metuchen (New Jersey) The Scarecrow Press, 1971.

LITTO (F. M.), *American Dissertations on the Drama and the Theatre. A Bibliography,* Kent, Kent State University Press, 1969.

LOWE (Claudia Jean), *A Guide to Reference and Bibliography for Theatre Research,* The Ohio State University Libraries, 1971.

McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama, New York, McGraw-Hill, 1972, 4 vol.

MATLAW (Myron), *Modern World Drama; an Encyclopedia,* New York, Dutton, 1972.

MIKHAIL (E. H.), *Comedy and Tragedy: a Bibliography of Critical Studies,* New York, Whiston Publ., 1972.

MORA (Juan Miguel de), *Panorama del teatro en México,* México, Ed. Latino American, 1970.

OTTEMILLER (John H.), *Index to Plays in Collections* [1900-1962], New York-London, The Scarecrow Press, Fourth Edition, 1964. La cinquième édition, revue et augmentée [1900-1970] par J. M. et B. M. CONNER, a été publiée en 1971 chez le même éditeur sous le titre *Ottemiller's index to plays in collections.*

PAGÉ (Pierre), avec la colaboration de R. LEGRIS et L. BLOUIN, *Répertoire des oeuvres de la littérature radiophonique québécoise* (1930-1970), Montréal, Fides, 1975.

PALMER (Helen), DYSON (Anne Jane), *European Drama Criticism; Supplement I,* New York, The Shoe String Press, 1970.

PANDOLFI (Vito), *Histoire du théâtre, coll.* «Marabout Université», Verviers, Gérard & Co., 1968, 5 vol.

PARKER (John) et autres, *Who's who in the Theatre: a Biographical Record of the Contemporary Stage,* London, Pitman, 15^e éd., 1972.

PATTERSON (Charlotte A.), *Plays in Periodicals: An Index to English Language Scripts in Twentieth Century Journals,* Boston, G. K. Hall, 1970.

PRIDE (Leo Bryan), *International Theatre Directory: a World Directory of the Theatre and Performing Arts,* New York, Simon & Schuster, 1973.

RINFRET (Edouard G.), *Le théâtre canadian d'expression française, répertoire analytique des origines à nos jours,* Montréal, Leméac, 1975-1977, 3 vol.

RUSSEL TAYLOR (John), *The Penguin Dictionary of the Theatre,* Harmondsworth, Penguin Books, revised edition, 1970.

SALEM (James A.), *A Guide to Critical Reviews,* Metuchen, The Scarecrow Press, 1966-1971, 4 vol.
SAMPLES (Gordon), *The Drama Scholars' Index to Plays and Filmscripts; a Guide to Plays and Filmscripts in Selected Anthologies, Series and Periodicals,* Metuchen, The Scarecrow Press, 1974.
SCHOOLCRAFT (Ralph Newman), *Performing Arts/Books in print; an Annotated Bibliography,* New York, Drama Book Specialists Publications, 1973.
SIMON (Alfred), *Dictionnaire du théâtre français contemporain,* Paris, Larousse, 1970.
VEINSTEIN (André) et autres, *Performing Arts Libraries and Museums of the World,* Paris, CNRS, nouv. éd. 1967 [texte anglais et français].
ZAMORA (Juan Guerrero), *Historia del teatro contemporaneo,* Barcelona, Juan Flors, 1961-1967, 4 vol.

Estudos gerais

ADAMOV (Arthur), *Ici et maintenant,* Paris, Gallimard, 1964.
ARTAUD (Antonin), *Le théâtre et son double,* coll. «Idées», Paris, Gallimard, 1968.
ASLAN (Odette), *L'art du théâtre,* Paris, Seghers, 1963.
AUBIGNAC (François Hedelin d'), *La pratique du théâtre,* préface et notes par Pierre MARTINO, Paris, Champion, 1927.
BARRAULT (Jean-Louis), *Nouvelles réflexions sur le théâtre,* préface d'Armand SALACROU, Paris, Flammarion, 1959.
BARTHES (Roland), *Essais critiques,* Paris, Ed. du Seuil, 1964.
BECK (Julian), *The Life of Theatre. The Relation of the Artist to the Struggle of the People,* San Francisco Lights Books, 1972.
BENICHOU (Paul), *Morales du grand siècle,* coll. «Idées», Paris, Gallimard, 1967.
BENTLEY (Eric), *The Dramatic Event,* New York, Horizon Press, 1954.
BRECHT (Bertolt), *Ecrits sur le théâtre,* texte français de J. TAILLEUR et autres, Paris, L'Arche, 1963, nouvelle édition considérablement augmentée, t. I, 1972.
— *L'achat du cuivre,* 1937-1951, texte français de B. PERREGAUX et autres, Paris, L'Arche, 1970.
— *Ecrits sur la littérature et l'art. Sur le cinéma. Sur le réalisme. Les arts et la révolution,* Paris, L'Arche, 1970, 3 vol.
CHAMBERS (Ross), *La comédie au château; contribution à la poétique du théâtre,* Paris, Corti, 1971.
CHAMPIGNY (Robert), *Le genre dramatique,* Monte-Carlo, Regain, 1965.
CLAUDEL (Paul), *Mes idées sur le théâtre,* Paris, Gallimard, 1966.
COLE (Toby), *Playwrights on Playwriting; the Meaning and Making of Modern Drama from Ibsen to Ionesco,* New York, Hill & Wang, 1969.

COPFERMANN (Emile), *Roger Planchon*, Lausanne, La Cité, 1969.
— *Le théâtre populaire. Pourquoi?*, Paris, Maspero, 1969.
— *La mise en crise théâtrale*, Paris, Maspero, 1972.
— *Vers un théâtre différent*, Paris, Maspero, 1976.
CORRIGAN (Robert W.), *The Contexte and Graft of Drama; Critical Essays on the Nature of Drama*, San Francisco, Chandler Publishing, 1964.
CORVIN (Michel), *Le théâtre de recherche entre les deux guerres*, Lausanne, La Cité, 1976.
COTNAM (Jacques), *Le théâtre québécois instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976.
DASSYLVA (Martial), *Un théâtre en effervescence*, Montréal, Ed. La Presse, 1975.
DAVID (Gilbert), DES LANDES (Claude et Marie-Francine), *Centre d'essai des auteurs dramatiques*, Montréal, CEAD, 1975.
DESCOTES (Maurice), *Le public de théâtre et son histoire*, Paris, PUF, 1964.
DICKINSON (Hugh), *Myth on the Modern Stage*, Urbana, University of Illinois Press, 1969.
DOAT (Jan), *Théâtre portes ouverts*, Montréal, Cercle du Livre de France, 1970.
DORT (Bernard), *Théâtre public, 1953-1966*, Paris, Ed. du Seuil, 1967.
DOUBROVSKY (Serge), *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.
Dramaturgie et société; rapports entre l'oeuvre théâtral, son interprétation et son public aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, études présentées par J. JACQUOT, Paris, CNRS, 1968.
DÜRRENMATT (Frederich), *Ecrits sur le théâtre*, traduit de l'allemand par Raymond BARTHE et Philippe PILLIOD, Paris, Gallimard, 1970.
DUVIGNAUD (Jean), *Sociologie du théâtre; essai sur les ombres collectives*, Paris, PUF, 1965.
— *Spectacle et société*, Paris, Denoël-Gonthier, 1970.
— *Le théâtre et après*, Paris, Casterman, 1971.
FRENZ (Horst), ed., *American Playwriths on Drama*, New York, Hill & Wang, 1965.
GODIN (Jean-Cléo), MAILHOT ,Laurent), *Le théâtre québécois; introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, HMH, 1970.
— *Le théâtre québécois*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1973.
GOUHIER (Henri), *Le théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952.
— *L'essence du théâtre; précédé de quatre témoignages par George Pitoeff, Charles Dullin, Louis Jouvet et Gaston Baty*, Paris, Plon, 1943.
— *L'oeuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, 1958.
GOURFINKEL (Nina), *Constantin Stanislavski*, Paris, L'Arche, 1955.

HAMICHE (Daniel), *Le théâtre et la Révolution. La lutte de classes au théâtre en 1789 et en 1793,* coll. «10/18», Paris, UGE, 1973.
IONESCO (Eugène), *Notes et contre-notes,* coll. «Idées», Paris, Gallimard, 1966.
JOUVET (Louis), *Témoignages sur le théâtre,* Paris, Flammarion, 1952.
KATTAN (Naïm), *Le réel et le théâtral,* Montréal, HMH, 1970.
LAGRAVE (Henri), *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750,* Paris, Klincksieck, 1972.
LANG (Jack), *L'Etat et le théâtre,* Paris, Librairie générale de Droit et de Jurisprudence, 1968.
LAROCHE (Maximilien), *Marcel Dubé,* Montréal, Fides, 1970.
LAURENTI (Huguette), *Paul Valéry et le théâtre,* Paris, Gallimard, 1973.
LOWENTHAL (Leo), *Literature and the Image of Man; Sociological Studies of the European Drama and Novel, 1600-1900,* Freeport, NY, Books for Libraries Press, 1970.
MADRAL (Philippe), *Le théâtre hors les murs,* Paris, Ed. du Seuil, 1969.
MARECHAL (Marcel), *La mise en théâtre,* coll. «10/18», Paris, UGE, 1974.
MEHLIN (Urs H.), *Die Fachsprache des Theaters,* Düsseldorf, Pädagogischer Verlag Schwann, 1969.
MEYERHOLD (Vsévolod), *Le théâtre théâtral,* traduction et présentation de Nina GOURFINKEL, Paris, Gallimard, 1963.
— *Ecrits sur le théâtre,* Lausanne, La Cité, t. I, 1973, t. II, 1975.
MOREL (Jacques), *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté,* Paris, Colin, 1968.
PAGE (Pierre), avec la collaboration de R. LEGRIS, *Le comique et l'humour à la radio québécoise; aperçus historiques et textes choisis,* Montréal, La Presse, 1976.
PARIS (Jean), *Univers parallèles.* I: *Théâtre,* Paris, Ed. du Seuil, 1975.
PIRANDELLO (Luigi), *Ecrits sur le théâtre et la littérature,* tradution de l'italien et présentation par Georges PIROUÉ, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.
PISCATOR (Ervin), *Le théâtre politique,* suivi de: *Supplément au théâtre politique,* texte français d'Arthur ADAMOV, Paris, L'Arche, 1972.
PUTZ (Heinz Peter), *Die Zeit im Drama; zur Technik dramatischer Spannung,* Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.
Réalisme et poésie au théâtre, études réunies et présentées par J. JACQUOT, Paris, CNRS, 1960.
ROUGEMONT (Martine de), SCHERER (Jacques), *Textes d'esthétique théâtrale,* Paris, CDU, 1973.
ROUSSEAU (Jean-Jacques), *Lettres à M. d'Alembert sur les spectacles,* éd. critique par M. FUCHS, Genève, Droz, 1948.
La scène, revue *Littérature,* n.° 9, février 1973.
SIMON (Alfred), *Les signes et les songes; essai sur le théâtre et la fête,* Paris, Ed. du Seuil, 1976.
SOURIAU (Etienne), *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale,* Paris, CDU, 1956.

STANISLAVSKI (Konstantin), *Ma vie dans l'art,* traduction de Nina GOURFINKEL et Léon CHANDEUL, préface de Jacques COPEAU, Paris, Librairie théâtrale, 1950.
STAROBINSKI (Jean), *Portrait de l'artiste en saltimbanque,* Genève, Skira, 1970.
STEGMANN (André), *L'héroïsme cornélien, genèse et signification* Paris, Colin, 1968, 2 vol.
STRINBERG (August), *Théâtre cruel et théâtre mystique,* traduction du suédois par M. DIEHL, préface de Maurice GRAVIER, Paris, Gallimard, 1964.
TEMKINE (Raymonde), *L'entreprise théâtrale,* Paris, Cujas, 1967.
Le théâtre au Québec, 1950-1972, revue *Nord,* n.os 4-5, 1973.
Théâtre et création collective, revue *Esprit,* juin 1975.
Théâtre et collectivité, communications présentées par André VILLIERS, Paris, Flammarion, 1953.
TOUCHARD (Pierre-André), *Dionysos,* suivi de *L'amateur de théâtre,* Paris, Ed. du Seuil, 1968.
VILAR (Jean), *De la tradition théâtral,* coll. «Idées», Paris, Gallimard, 1969.
VERNOIS (Paul), *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco,* préface d'E. IONESCO, Paris, Klincksieck, 1972.
VIRMAUX (Alain), *Antonin Artaud et le théâtre,* Paris, Seghers, 1970.
Les voies de la création théâtrale, études réunis et présentées par D. BABLET et J. JACQUOT, Paris, CNRS, 1970-1976, 5 vol.
ZOLA (Emile), *Le naturalisme au théâtre,* Paris, Charpentier, 1881.

Comunicação. As linguagens do teatro

Analyse sémiologique du spectacle théâtral, études dirigées par T. KOWZAN, Université de Lyon II, Centre d'Etudes et de Recherches théâtrales, 1976.
ANTOINE (André), Causerie sur la mise en scène, *La Revue de Paris,* Ier avril 1903, p. 596-612.
APPIA (Adolphe), *La mise en scène du drame wagnérien,* Paris, Léon Chaillay, 1895.
— *L'oeuvre d'art vivant,* Genève-Paris, Atar, 1921.
— La mise en scène et son avenir, *Cahiers Renaud-Barrault,* n.° 10, 1955, p. 98-115
— *La musique et la mise en scène (1892-1897),* Bern, Theater Kultur--Verlag, 1963.
ARRIVE (Michel), *Les langages de Jarry; essai de sémiotique littéraire,* Paris, Klincksieck, 1972.
ARTAUD (Antonin), *Le théâtre et son double,* coll. «Idées», Paris, Gallimard, 1968.
BABLET (Denis), La mise en scène et le décor expressioniste, *Théâtre populaire,* n.° 22, janvier, 1957, p. 5-21.

— *Edward Gordon Craig,* Paris, L'Arche, 1962.
— *Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914,* Paris, CNRS, 1965.
— *La mise en scène contemporaine,* Bruxelles, La Renaissance du livre, t. I, 1968.
— La lumière au théâtre, *Théâtre populaire,* n.° 38, 1970, p. 25-40.
— *Joseph Svoboda,* Lausanne, La Cité, 1970.
— L'éclairage et le son dans l'espace théâtral, *Travail théâtral,* n.° 13, oct.-déc. 1973, p. 47-56.
— *Les révolutions scéniques du XX^e siècle,* Paris, Societé internationale d'Art du XX^e siècle, 1976.
BARRAULT (Jean-Louis), *Phèdre. Mise en scène et commentaires de Jean-Louis Barrault,* Paris, Ed. du Seuil, 1946.
BARTHES (Roland), *Essais critiques,* Paris Ed. du Seuil, 1964.
— *Sur Racine,* Paris, Ed. du Seuil, 1969.
BAUR-HEINHOLD (Margarete), *Theater des Barock,* München, Verlag Georg D. W. Callrvey, 1966.
BOGATYREV (Petr), Les signes du théâtre, *Poétique,* n.° 8, 1971, p. 517-530.
BORRIS-MEYER (Harold), COLE (Edward C.), *Scenery for the Theater; the Organization, Process, Materials and Techniques Use of the Stage;* Toronto, Little Brown & Co., 1971.
BOUCHARD (Alfred), *La langue théâtrale. Vocabulaire historique, descriptif et anedoctique des termes et des choses du théâtre,* suivi d'un *Appendice contenant la législation théâtrale en vigueur,* Paris, Arnaud & Labat, 1878.
BOUISSAC (Paul), *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle,* La Haye-Paris, Mouton, 1973.
CIULEI (Liviu), L'éclairage et le son dans l'espace théâtral, *Travail théâtral,* n.° 14, janv.-mars 1974, p. 30-33.
COGNIAT (Raymond), *Les décorateurs de théâtre; cinquante ans de spectacle en France,* Paris, Librairie théâtral, 1955.
CRAIG (Edward Gordon), *De l'art du théâtre,* Paris, Ed. Lieutier, Librairie théâtral, 1911.
— *Le théâtre en marche,* traduit de l'anglais par M. BEERBLOCK, Paris, Gallimard, 1964.
GRESSWELL (R.), Le geste manuel associé au langage, dans *Langages,* n.° 10, juin 1968, p. 119-127.
DECROUX (Etienne), *Paroles sur le mime,* Paris, Gallimard, 1963.
DECUGIS (Nicole), REYMOND (Suzanne), *Le décor de théâtre en France du Moyen Age à 1925,* Paris, Compagnie française des Arts graphiques, 1953.
DELOFFRE (Frédéric), *Marivaux et le marivaudage, une préciosité nouvelle,* Paris, Colin, 1967.

DEMARCY (Richard), *Eléments d'une sociologie du spectacle,* coll. «10/18», Paris, UGE, 1973.
DENES (Peter B.), PINSON (Elliot N.), *La chaîne de communication verbale. Physique et biologie du langage,* Montréal, Les Laboratoires du téléphone Bell, 1963.
DERRIDA (Jacques), *L'écriture et la différence,* Paris, Ed. du Seuil, 1967, p. 253-369.
DOAT (Jan), *Dire, parler, lire, jouer,* Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1975.
DORCY (Jean), *A la rencontre de la mime et des mimes? Decroux, Barrault, Marceau. Suivis de textes inédits de E. Decroux: Pour le rire et pour le meilleur; J.-L. Barrault: Le mime tragique; M. Marceau: Le halo poétique,* Neuilly-sur-Seine, Cahiers de la Danse et de la Culture, 1958.
GARAPON (Robert), *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français,* Paris, Colin, 1957.
GARNIER (Pierre), Qu'est-ce que le théâtre expressionniste?, *Théâtre populaire,* n.° 16, nov.-déc. 1965, p. 13-25.
GREIMAS (A.-J.), Conditions d'un sémiotique du monde naturel, *Langages,* n.° 10, juin 1968, p. 3-35.
GUIRAUD (Pierre), *La sémiologie,* coll. «Que sais-je?», Paris, PUF, 1973.
HAINAUX (René) et autres, *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935,* Bruxelles, Meddens, 1956.
— *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1950,* Bruxelles, Meddens, 1964.
HAINAUX (René), *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1960,* Bruxelles, Meddens, 1973.
HOLSBOER (S. W.), *L'histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657,* Paris, Droz, 1933.
HONZL (Jindrich), La mobilité du signe théâtrale, *Travail théâtral,* n.° 4, juillet-septembre 1971, p. 6-20.
INGARDEN (Roman), Les fonctions du langage au théâtre, *Poétique,* n.° 8, 1971, p. 531-538.
Institut international du théâtre, *Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935,* Bruxelles, Meddens, 1965.
JAKOBSON (Roman), *Essai de linguistique générale,* coll. «Points», Paris, Ed. de Minuit, 1970.
KAISER-GRUBER (Danielle), KAISER-GRUBER (David), LEMPERT (Jacques), *«Phèdre» de Racine. Pour une sémiologie de la représentation classique,* Paris, Larousse, 1972.
KOECHLIN (B.), Techniques corporelles et leur notation symbolique, *Langages,* n.° 10, juin 1968, p. 36-47.
KOWZAN (Tadeusz), *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques,* Varsovie, Ed. Scientifiques de Pologne, 1970; nouvelle édition revue et augmentée, Mouton, 1975.

LARTHOMAS (Pierre), *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Paris, Colin, 1972.
LECOCQ (Jacques), Mime, Mouvement, Théâtre, *Yale/Theatre*, vol. 4, n.° 1, Winter 1973, p. 117-120.
LIBIOULLE (André), La dramaturgie vocale de Michel Puig, *Travail théâtral*, n.° 20, été 1975, p. 116-120.
L'expressionnisme dans le théâtre européen, textes présentés par D. BABLET et J. JACQUOT, Paris, CNRS, 1971.
Le lieu théâtral dans la société moderne, études réunies et présentées par D. BABLET et J. JACQUOT, Paris, CNRS, 3e éd., 1969.
LIOURE (Michel), *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Colin, 1971.
LOUYS (Madeleine), *Le costume. Pourquoi et comment?*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1967.
MOUNIN (George), *Introduction à la sémiologie*, Paris, Ed. de Minuit, 1971.
MOUSSINAC (Léon), *La décoration théâtrale*, Paris, Rieder, 1922.
Music and Theatre, *Yale/Theatre*, vol. 4, n.° 3, été 1973.
PARMELIN (Hélène), *Cinq peintres et le théâtre; décors et costumes de Léger, Contaud, Gischia, Labisse, Pignon*, Paris, Ed. du Cercle d'Art, 1956.
PAVIS (Patrice), *Problèmes de sémiologie théâtral*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1976.
PEYRONNET (Pierre), *La mise en scène au XVIIIe siècle*, Paris, Nizet, 1974.
PICOT (Emile), *Le monologue dramtique dans l'ancien théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
POLIERI (Jacques), *Scénographie, sémiographie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.
RISCHBIETER (Henning), ed., *Art and the Stage in the 20th Century; Pointers and Sculptors Work for the Theatre*, New York, Graphic Society, 1968.
ROJO (Jerry N.), Propos sur l'éclairage dans le théâtre d'environ nement, *Travail théâtral*, n.° 14, janv-mars 1974, p. 33-38.
SCHERER (Jacques), *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1966.
Sémiologie de la représentation, Bruxelles, Ed. Complexe, 1975.
SONREL (Pierre), *Traité de scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1956.
STANISLAVSKI (Constantin), *Othello. Mise en scène et commentaires de Constantin Stanislavski*, Paris, Ed. du Seuil, 1973.
TARRAB (Gilbert), *Le théâtre du nouveau langage*, préface de Fernand DUMOND, Montréal, Cercle du Livre de France, 1973.
Travaux sur les systèmes de signes, textes choisis et présentés par Y. M. LOTMAN et B. A. OUPENSKI, Bruxelles, Ed. Complexe, 1976.

UBERSFELD (Anne), *Lire le théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1977.
VEINSTEIN (André), *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Paris, Flammarion, 2ª éd. revue et augmentée, 1968.
— *Le théâtre expérimental, tendances et propositions*, coll. «Dionysos», Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1968.
VITALY (Georges), *Maquillage de théâtre*, dessins de DAVIS, Paris, Ed. de l'Amicale, Librairie théâtral, 1955.
ZUMTHOR (Paul), Dialogue et spectacle, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 429-449.

A personagem

ASLAN (Odette), *L'acteur au XXe siècle*, Paris, Seghers, 1974.
BUDARD (Pierre), *Le comédien et son double; psychologie du comédien*, Paris, Stock, 1970.
CHAIKIN (Joseph), *The Presence of the Actor*, Publishers New York, Atheneum, 1972 (extraits cités dans *Travail théâtral*, n.º 12, juillet-septembre 1973, p. 45-61).
CHEKHOV (Michaël), *Etre acteur. La technique psychophysique du comédien*, Paris, Olivier Parrin, 1967.
DARS (Emile) et RENUIT (Jean-Claude), *L'expression scénique; psychologie de l'expression, théâtre et psychothérapie*, Paris, Editions sociales françaises, 1964.
DEMERS (Maria Ribaric), *Le valet et la soubrette, de Molière à la Révolution*, Paris, Nizet, 1970.
DESCOTES (Maurice), *Le drame romantique et ses grands créateurs*, Paris, PUF, 1955.
— *Les grands rôles du théâtre de Racine*, Paris, PUF, 1957.
— *Les grands rôles du théâtre de Molière*, Paris, PUF, 1960.
— *Les grands rôles du théâtre de Corneille*, Paris, PUF, 1962.
— *Les grands rôles du théâtre de Beaumarchais*, Paris, PUF, 1974.
— *Les grands rôles du théâtre de Marivaux*, Paris, PUF, 1972.
DIDEROT (Denis), *Paradoxe sur le comédien, Oeuvres esthétiques*, Paris, Garnier, 1965, p. 299-381.
DINU (Mihai), La stratégie des personnages dramatiques à l'aide du calcul propositionnel bivalent, *Poetics*, n.º 10, 1973, p. 147-160.
— Continuité et changement dans la stratégie des personnages dramatiques, *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, vol. 10, 1973, p. 5-26.
DOAT (Jan), *L'expression corporelle du comédien*, Paris, Les Editions françaises nouvelles, 1944.
DUVIGNAUD (Jean), *L'acteur; esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965.
EUSTIS (Morton), *Players at Work; Acting According to the Actors*, Freeport, NY, Books for Libraries Press, 1967.

FRANKLIN (Miriam Anna), *Rehearsal; the Principles and Practice of Acting for the Stage*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1972.
GROTOWSKI (Jerzy), *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, 1971.
HAMON (Philippe), Pour un statut sémiologique du personnage, *Littérature*, n.° 6, mai 1972, p. 86-110.
HAYMAN (Ronald), *Techniques of Acting*, London, Methuen, 1969.
HOBSON (Marian), «Le paradoxe sur le comédien» est un paradoxe, *Poétique*, n.° 15, 1973, p. 320-339.
JANSEN (Steen), Esquisse d'une théorie de la forme dramatique, *Langages*, n.° 12, 1968, p. 71-93.
JONES (Ernest), *Hamlet et Oedipe*, Paris, Gallimard, 1964.
JOUVET (Louis), *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.
KREJCA (Otomas), L'acteur est-il un singe savant enfermé dans un système de signes, *Travail théâtral*, n.° 1, octobre-décembre 1970, p. 10-17.
MARCUS (Salomon), Stratégie des personnages dramatiques, *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1975, p. 73-95.
MONTGREDIEN (Georges), *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris, Hachette, 1966.
MORIN (Edgar), *Les stars*, Paris, Ed. du Seuil, 3e éd., 1972.
RAITIÈRE (Anna), *L'art de l'acteur selon Dorat et Samson*, Genève, Droz, 1969.
RANK (Otto), *Don Juan et le double, études psychanalytiques*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1973.
RIGAULT (Claude), *Les domestiques dans le théâtre de Marivaux*; Paris, Nizet, 1968.
SARTRE (Jean-Paul), *Saint-Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.
— *L'idiot de la famille (Gustave Flaubert de 1821 à 1857)*, Paris, Gallimard, 1971, p. 774-905.
STANISLAVSKI (Constantin), *La formation de l'acteur*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1963.
— *La construction du personnage*, Paris, Olivier Perrin, 1966.
STRASBERG (Lee), *Le travail à l'Actors Studio*, trad. de l'américain par Dominique MILOT, Paris, Gallimard, 1969.
Syndicat français des Artistes et Interprètes, *La vie d'artistes, du mythe à la réalité*, Paris, Epi, 1974.
Théâtre du Soleil, *L'âge d'or*, Paris, Stock, 1975.
VILLIERS (André), *L'art du comédien*, Paris, PUF, 1953.
— *Le personnage et l'interprète*, Paris, Librairie théâtrale, 1959.

Tempo e lugar da representação

Album théâtre classique; la vie théâtrale sous Louis XIII et Louis XIV, iconographie réunie et commentée par Sylvie CHEVALLEY. Paris, Gallimard, 1970.

BABLET (Denis), *Esthétique générale du décor de théâtre, de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965, p. 5-45.
— Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral, *Travail théâtral*, n.° 6, janv.-mars 1972, p. 107-125.
BROOK (Peter), *The Empty Space*, Harmondsworth, Penguin Book, 1972.
BURRIS-MEYER (Harold), COLE (Edward C.), *Theaters and Auditoriums*, New York, Reinhold, 1964.
GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972.
JACQUOT (Jean), *Shakespeare en France, mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Le Temps, 1964.
LEBLANC (Louis), *Traité d'aménagement des salles de spectacle, par Louis Leblanc et Georges Leblanc*, Paris, Fréal & Vincent, 1939.
Le lieu théâtral à la Renaissance, études réunies et présentées par J. JACQUOT, Paris CNRS, 1964.
Le lieu théâtral dans la société moderne, études présentées par D. BABLET et J. JACQUOT, avec la collaboration d'U. ODDON, Paris, CNRS, 1963.
MULLIN (Donald C.), *The Development of the Play House; a Survey of Theatre Architecture from the Renaissance to the Present*, Berkeley, University of California Press, 1970.
POLIERI (Jacques), *Scénographie, sémiographie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971.
REY-FLAUD (Henri), *Le cercle magique*, Paris, Gallimard, 1973.
SACKSTEDER (William), Eléments du modèle dramatique, *Diogène*, n.° 52, 1965, p. 29-60.
SCHUBERT (Hannelore), *The Modern Theater; Architecture, Stage Design, Lighting*, translated by J. C. PAMES, New York, Praeger, 1971.
VILLIERS (André), *Le théâtre en rond*, Paris, Librairie théâtrale, 1958.
SOURIAU (Etienne), Le cube et la sphère, *Architecture et dramaturgie*, Paris, Flammarion, 1950, p. 63-83

Fábula e partitura

BARTHES (Roland), Introduction à l'analyse structurale des récits, *Communications*, vol. 8, 1966, p. 1-27.
BRAINERD (Barron), NEUFELDT (Victoria), On Marcus' Methods for the Analysis of the Strategy of a Play, *Poetics*, n.° 10, 1974, p. 31-74.
BREMOND (Claude), Le message narratif, *Communications*, n.° 4, 1964, p. 4-32.
— La logique des possibles narratifs, *Communications*, n.° 8, 1966, p. 60-76.
— *Logique du récit*, Paris, Ed. du Seuil, 1973.
CARNAHAN (David Hobart), *The Prologue in the Old French and Provencal Mystery*, New York, Haskell House, 1966.

CHAHINE (Samia), *La dramturgie de Victor Hugo (1816-1843)*, Paris, Nizet, 1971.
CORNEILLE (Pierre), *Pierre Corneille; trois discours sur le poème dramatique (texte de 1660)*, éd. par Louis FORESTIER, Paris, Société d'Enseignement supérieur, 1963.
DINU (Mihai), L'interdépendance syntagmatique des scènes dans une pièce de théâtre, *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, vol. IX, n.° 1, 1972, p. 55-69.
— L'oeuvre dramatique comme chaîne Markov, *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, vol. IX, n.° 2, 1972.
— Structures linguistiques probabilistiques dans l'étude du théâtre, *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, n.° 5, 1968, p. 29-46.
DIPPLE (Elizabeth), *Plot*, London, Methuen, 1970.
GENETTE (Gérard), Frontières du récit, *Communications*, n.° 8, 1966, p. 152-163.
— *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972.
GREIMAS (A.-J.), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1967.
GREIMAS (A.-J.), *Du sens, essais sémiotiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.
Histoire/Sujet, revue *Littérature*, Larousse, février 1974.
JANSEN (Steen), Esquisse d'une théorie de la forme dramatique, *Langages*, n.° 12, 1968, p. 71-93.
— Qu'est-ce qu'une situation dramatique? Etudes sur les notions élémentaires d'une description de textes dramatiques, *Orbis litterarum*, n.° 28, 1973, p. 235-292.
— Sur les rôles des personnages dans «Andromaque», *Orbis Litterarum*, n.° 22, 1967, p. 77-87.
— L'unité d'action dans «Andromaque» et dans «Lorenzaccio», *Revue romane*, t. III, fasc. I, 1968, p. 16-29, t. III, fasc. 2, 1968, p. 116-135.
LEVIN (Richard), *The Multiple Plot in English Renaissance Drama*, Chicago, University of Chicago Press, 1971.
LEVITT (Paul M.), *A Structural Approach of the Analysis of Drama*, Paris-La Haye, Mouton, 1971.
MARCUS (Solomon), *Mathematische Poetik*, traduit de l'allemand, Frankfurt, Athenäum, édition révisée, 1973.
— Modèles mathématiques dans l'étude du drame, *TA Informations*, n.° 2, 1967, p. 86-87.
POLTI (Georges), *Les trente-six situations dramatiques*, Paris, Mercure de France, 1895.
PROPP (Vladimir), *Morphologie du conte*, coll. «Points», Paris, Ed. du Seuil, 1970.
SCHERER (Jacques), *La dramturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1966.
SOURIAU (Etienne), *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

TODOROV (Tzvetan), Les catégories du récit littéraire, *Communications*, n.° 8, 1966, p. 125-151.
— *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.
— *Théorie de la littérature*, textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan TODOROV, Paris, Ed. du Seuil, 1966.
UBERSFELD (Annie), «Ruy Blas», genèse et structure, *RHLF*, sept.-déc. 1970, p. 953-974.
— *Le roi et le bouffon*, Paris, Corti, 1974.
VALDIN (B.), Intrigue et tableau, *Littérature*, n.° 9, février 1973, p. 47-55.

Manifestações

ALBERT (Maurice), *Les théâtres de la foire (1660-1789)*, Genève, Slatkine Reprints, 1969.
— *Le théâtre des boulevards (1789-1848)*, Genève, Slatkine Reprints, 1960.
ANCELIN-SCHÜTZENBERGER (Anne), *Précis du psychodrame; introduction aux aspects techniques*, Paris, Ed. Universitaires, 2e ed., 1970.
ARISTOTE, *Poétique*, texte établi par J. HARDY, Paris, Belles-Lettres, 1932.
ARNOLD (Paul), *Le théâtre japonais. Nô-Kabuki. Shimpa-Shingeki*, Paris, L'Arche, 1957.
ARRABAL et autres, *Le panique*, coll. «10/18», Paris, UGE, 1973.
ATTINGER (Gustave), *L'esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Paris, Librairie théâtrale, 1950.
BEHAR (Henri), *Etudes sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967.
BERGSON (Henri), *Le rire; essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1967.
BEAUMARCHAIS, Essai sur le genre dramatique sérieux et Un mot sur «la Mère coupable», dans *Théâtre complet*, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, Gallimard, 1957.
BIEBER (Margaret), *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, Princeton University Press, 2e éd., 1961.
BINER (Pierre), *Le Living Theatre, histoire sans légende*, Lausanne, La Cité, 1968.
BLATNER (Howard A.), *Acting-In; Practical Application of Psychodramatique Methods*, New York, Springer, 1973.
BRERETON (Geoffrey), *Principles of Tragedy: a Rational Examination of the Tragic Concept in Life and Literature*, Coral Gables, University of Miami Press, 1968.
BURRUCAND (Dominique), *La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychothérapie de groupe*, Paris, Epi, 1970.
CALDERWOOD (James L.), TOLIVER (Harold E.), ed., *Forms of Tragedy*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1972.

CORNEVIN (Robert), *Le théâtre en Afrique noire et à Madagascar,* Paris, Le Livre africain, 1970.
CORRIGAN (Robert W.), ed., *Tragedy: Vision and Form,* Chandler Publishing 1965.
— *Comedy: Meaning and Form,* San Francisco, Chandler Publishing, 1965.
— *Tragedy: a Critical Anthology,* Boston, Houghton Miffin, 1971.
DIDEROT (Denis), De la poésie dramatique et entretiens sur «le Fils naturel», *Oeuvres esthétiques,* Paris, Garnier, 1965, p. 77-175 et 189-287.
DORT (Bernard), *Lectures de Brecht,* Paris, Ed. du Seuil, 2e ed., 1960.
FANCHETTE (Jean), *Psychodrame et théâtre moderne,* Paris, Buchet-Chastel, 1971.
FREUD (Sigmund), *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient,* coll. «Idées», Paris, Gallimard, 1969.
GOLDMANN (Lucien), *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine,* Paris, Gallimard, 1969.
— *Jean Racine dramaturge,* Paris, L'Arche, 1956.
GREEN (André), *Un oeil en trop; le complexe d'Oedipe dans la tragédie,* Paris, Ed. de Minuit, 1969.
GROTOWSKI (Jerzy), *Vers un théâtre pauvre,* Lausanne, La Cité, 1917.
JEANMAIRE (H.), *Dyonysos, histoire du culte de Bacchus,* Paris, Payot, 1970.
KOURILSKY (Françoise), *Le Bread and Puppet Theatre,* Lausanne, La Cité, 1971.
GUICHEMERRE (Roger), *La comédie avant Molière (1640-1660),* Paris, Colin, 1972.
GUTHKE (Karl Siegfried), *Die moderne Tragikomödie; Theorie and Gestalt. Aus dem Amerikanischen übersitzt von Gerhard Raake unter Mitarbeit des Verfassers,* Gotlingen, Vandernhoeck Ruprecht, 1968.
HESSE (José), *Vida teatral en el siglo de oro,* Madrid, Taurus, 1965.
JACQUART (Emmanuel), *Le théâtre de dérision, Beckett, Ionesco, Adamov,* coll. «Idées», Paris, Gallimard, 1974.
JEANROY (Alfred), *Le théâtre religieux en France du onzième sicèle,* Paris, Boccard, 1964.
JOTTERAND (Franck), *Le nouveau théâtre américain,* Paris, Ed. du Seuil, 1970.
KAPROW (Allan), *Assemblage, Environments and Happenings,* New York, H. N. Abrams, 1966.
KIRBY (Michael), *Happenings: an Illustrated Anthology,* New York, Dutton, 1965.
— *Total Theatre; a Critical Anthology,* New York, Dutton, 1969.
KOSTELANETZ (Richard), *The theatre of Mixed-Means, an Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and others mixed-means Performances,* New York, Dial Press, 1968.

LEBEL (Jean-Jacques), *Le happening*, Paris, Denoël, 1966.
— *Entretiens avec le Living Theatre*, Paris, Ed. Belfond, 1969.
LEBLANC (P.), *Les écrits théoriques et critiques français des années 1540-1561 sur la tragédie*, Paris, Nizet, 1972.
LESKY (Allin), *Die griechische Tragödie*, Stuttgart, Kröner Verlag, 2e éd., 1958.
LIOURE (Michel), *Le drame*, Paris, Colin 1968.
— *Le drame de Diderot à Ionesco*, Paris, Colin, 1973.
LOUNATCHARSKI (Anatoli Vassitievitch), *Théâtre et révolution*, préface et notes d'Emile COPFERMAN, Paris, Maspero, 1971.
MAURON (Charles), *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1964.
MERCIER (Louis-Sébastien), *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, Ed. Van Herrevelt, 1773, réimpression anastatique par SLATKINE, Genève, 1970.
MEREDITH (George), *An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit*, edited with an introduction and notes, by Hane COOPER, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1956.
MIKAIL (E. H.), *Comedy and Tragedy: a Bibliography of Critical Studies*, New York, Whiston Publ., 1972.
MIKLASHEVSKI (Konstantin), *La Commedia dell'arte, ou le théâtre des comédiens italiens des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Schiffrin, 1927.
MOREL (Jacques), *La tragédie*, Paris, Colin, 1968.
NIETZSCHE (Frederich Wilhelm), *La naissance de la tragédie*, traduction et présentation de Cornélius HEIM, Paris, Gonthier, 1964.
— *La naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, traduction par Geneviève BIANQUIS, Paris, Gallimard, 1938.
OTTO (Walter T.), *Dionysos*, Paris, Mercure de France, 1969.
PICKARD-CAMBRIDGE (Arthur), *The Dramatique Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press, 2e éd., 1968.
PUHLENZ (Max), *Die griechische Tragödie*, Göttingen, Vandenheock und Ruprecht, 2e éd., 1954, 2 vol.
RACHET (Guy), *La tragédie grecque*, Paris, Payot, 1973.
ROMILLY (Jacqueline de), *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970.
— *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, Vrin, 1971.
SAINER (Arthur), *The Radical Theatre Note book*, New York, Avon, 1975.
SAINT-JACQUES (Denis), L'exemple d'Alcide Ier, *Nord*, n.os 4-5, p. 29-37.
SCHECHNER (Richard), *Public Domain. Essays on the Theatre*, New York, Avon, 1970.
— *Environmental Theater*, New York, Hawthorn Books, 1973.
SIGAUX (Gilbert), TOUCHARD (Pierre-Aimé), éd., *Le mélodrame*, Evreux, Le Cercle du Bibliophile, 1969, 2 vol.
SIGAUX (Gilbert), éd., *La comédie et le vaudeville de 1850 à 1900*, Evreux, Le Cercle du Bibliophile, 1970, 5 vol.

— *La comédie aux XVII^e et XVIII^e siècles,* Evreux, Le Cercle du Bibliophile, 1968, 2 vol.
STAROBINSKI (Jean), *Trois fureurs,* Paris, Gallimard, 1974.
STYAN (J. L.), *The Dark Comedy; the Development of Modern Comic Tragedy,* Cambridge, The University Press, 1962.
SZONDI (Peter), *Versuch über das Tragische,* Frankfurt-am-Main, Insel Verlag, 1961.
TARRAB (Gilbert), Le happening, *Revue de la Société d'histoire du théâtre,* vol. 20, n.° 1, 1968.
TEMKINE (Raymonde), *Grotowski,* Lausanne, La Cité, 2^e éd., 1970.
Les théâtres d'Asie, études de Jeannine AUBOYER et autres, Paris, CNRS, 1961.
Théâtre du Soleil, *1793, la Cité révolutionnaire est de ce monde,* Paris, Stock, 1972.
— *L'Age d'or,* Paris, Stock, 1973.
Le théâtre tragique, études réunies et présentées par J. JACQUOT, Paris, CNRS, 1972.
TOUCHARD (Pierre-Aimé), éd., *Le drame romantique,* Evreux, Le Cercle du Bibliophile, 1969, 3 vol.
Travail théâtral. Tous les numéros parus.
VERNANT (Jean-Pierre), VIDAL-NAQUET (Pierre), *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* Paris, Maspero, 1972.
VOLTZ (Pierre), *La comédie,* Paris, Colin, 1964.